عز الدين المناصرة

النقد الثقافي المقارن

منظور جدلي تفكيكي





عزالدين المناصرة

النقد الثقافي المقارن

منظور جدلي تفكيكي





الطبعة الأولى

1426هـ / 2005م

رقم الإيداع: 2005/4/943

رقم الإجازة: 2005/4/924

ردمك: ISBN 9957 – 02 – 182 – 6

دار مجدلاوي للنشر والتوزيع

تليفاكس: ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩

ص . ب ١٧٥٨ الجبيهة ١١٩٤١

عمان - الاردن

Dar Majdalawi Pub.& Dis.

Telefax: 5349497 - 5349499

P.O.Box: 1758 Aljubalha

11941 Amman- Jordan

www.majdalawibooks.com

E-mail: customer@majdalawibooks.com



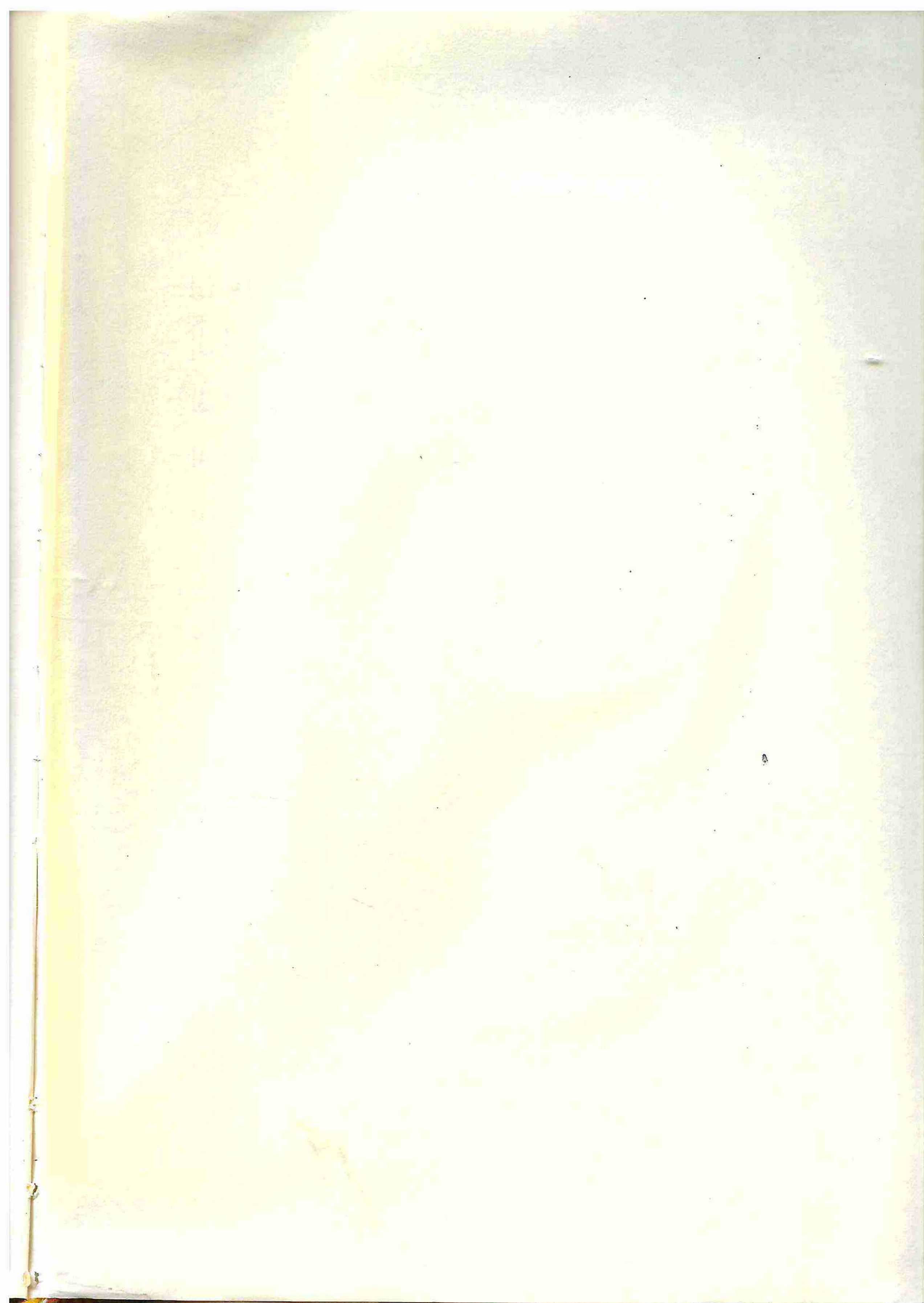
الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الجهة الداعمة.

تنفيذ وطباعة بيروت - لبنان - تلفاكس: ٢٧٢٢٢٥ ٠٠٩٦١١ خليوي: ٣٣٤٦٤٨-٣١٢١٢٤ / ٠٠٩٦١٣

الإهداء :

- إلى الفلسطيني: روحي الخالدي.
- إلى المصري: محمد غنيمي هلال.
- إلى السوري: قسطاكي الحمصي.
- إلى اللبناني: سليمان البستاني.
- إلى الجزائري: مالك بن نبي.
- إلى العراقي: هادي العلوي.
- إلى المغربي: المهدي المنجرة.
- إلى الفرنسي: رينيه اتيامبل.
- إلى الألماني: غوته.
- إلى الاسباني: آسين بلاثيوس.
- إلى الإيطالي: غرامشي.
- إلى الألمانية: زيغريد هونكه.
- إلى الأمريكي: جوليان بيندا.

عزالدين المناصرة — عمّان، أبريل، 2005



المقدمة:

أصوات متعددة في طبقات النصّ

للشجرة هُويّة، وللكتاب هُويّة، لكن ثمّة علاقة جدلية بينهما. فالكتاب ابن الشجرة، لكنه يمتلك خصائص تمّ تحويلها من هيئة إلى هيئة أخرى. ثمّ أضاف الإنسان المبدع تشكيلة لغوية، وجاء الرسّام، فأضاف تصميماً تشكيلياً للكتاب، أمّا الغِراء الذي يتماسك به كعب الكتاب، فهو غالباً من الشجرة. وهنا قد يشمل الكتاب قصيدة في مديح الشجرة، أو مقطعاً روائياً عن الشجرة، أو عن وشاح امرأة يشبه الشجرة، أو فكرة فلسفية مثل فكرة: (النصّ العنكبوتي)، أو (النص المتشعّب)، الشبيه بغصون الشجرة وجذورها. ونبيذ بيت لحم ابن عنب الخليل، قليله يُفرح القلب في المسيحية، وما أسكر كثيرُه، فقليله حرام في الإسلام، آخذين بالاعتبار آراء أبي حنيفة الاجتهادية، لكن العنب له هوية، وللنبيذ هوية أخرى، رغم العلاقة الجدلية بينهما. وينطبق الأمر على الماء والثلج، والذكر والأنثى، والصيني والإفريقي والأمريكي والعربي والإيراني... الخ.

أولاً: هناك نواة صلبة للهوية ذات خصائص مركزة. وهناك تحوّلات في الهوية، نتيجة تفاعلها مع الهويات الأخرى. وكلّما كان التفاعل قوياً، كلما قويت الهوية، لأنها بتفاعلها مع الآخر، تُسقط أغصانها المتآكلة وأوراقها الصفراء، مما يجعل الغصون والأوراق الأخرى، تزداد خضرة ونضارة. ولكن، **لن تمحو هوية نفسها من تلقاء نفسها لصالح هوية أخرى**، إلاّ في حالة الهزيمة التامة. ويحدث هذا لهوية ترغب في الموت. ومَنْ منّا لا يحبّ الحياة.!!

ثانياً: يتشكل النصّ، سواءً أكان نصّاً أدبياً، أم نصاً ثقافياً من طبقات لغوية لسانية، ويتشكّل من علامات ورموز، قابلة للتفسير والتأويل والقراءة من وجهات نظر

متعددة. ويتشكل النصُّ من أفكار جمالية وإديولوجية وبلاغية وأسلوبية. ويتشكل من صور قد تكون مادية أو ذهنية، ويتشكّل النص من عواطف ومشاعر ومواقف معلنة أو مخفيّة. ويتشكّل النص من أزمنة: ماضية وحاضرة ومستقبلية أو من أزمنة مختلطة مرغوبة. ويتشكل النصّ من إيقاعات متعددة متنوعة، قد تكون منتظمة أو غير منتظمة. ويتشكل من أمكنة وشخوص وتحولات... الخ، فتعددية الأصوات، أمر لا مفرّ منه، عندما نقرأ النص. هكذا فإن القرآءة الطباقية الثنائية (عند إداورد سعيد مثلاً)، تبدو قراءة ناقصة، أو أن القراءة الطباقية الثنائية، مجرد تمهيد ضروري للقراءة التعددية للأصوات المتعددة في طبقات النصّ التشكيلية، أي أنها طبقات غير متراتبة، بل تستخدم بنية التشكيل، **والتشكيل يعني التعددية**. وهنا نشير إلى مثال نموذجي للتعدية، هو: **قراءة الحالة الأندلسية مثلاً**: هذه الحالة ليست مجرد عرب واسبان. إنها أعمق من ذلك، ولكننا نقرأ بالمقابل: حروب الفرنجة، والاستعمار الحديث، والاحتلال الإسرائيلي لفلسطين، والعولمة، وحوار الحضارات والأديان، والاستشراق، فنكتشف الأصوات المتعددة.

ثالثاً: قد يكون الشعار الشهير: **(دع مائة زهرة تتفتّحُ في البستان)**، شعاراً مثالياً، يوحي بالقبول بمبدأ التعددية، لكنّ التطبيقات الواقعية لتجارب البشر في مجال الديمقراطية الثقافية، تثبت وجود اضطراب في الفارق بين النظرية والممارسة. ففي المقابل، هناك قول آخر: **(دع ما هو قابلٌ للاندثار.. يندثر)**، لأن للديمقراطية الثقافية خصوصيتها النوعية التي تختلف عن ديمقراطية (كلّنا أخوة في الإبداع)، الاجتماعية. ففي الواقع (لسنا أخوة متساوين في الإبداع)، لأنّ هذا المنطق يصلح لسدّ الثغرات بين الطبقات الاجتماعية، ولايصلح مفهوماً للطبقات الإبداعية. فالحقيقة أننا مختلفون. **والاختلاف**، حقيقة موضوعية مجردة، لأننا متعددون. كلُّ نصٍ يشبه مؤلفه تقريباً،

ولكنّه قد لا يشبهه أبداً، بل يكون مختلفاً تماماً. لهذا لا تتطابق السيرة الذاتية مع النص أحياناً، وقد تتطابق. وفي النهاية: **نحن مجموعة نصوص، خصوصاً بعد الرحيل**. لقد قمنا في النقد العربي قديمه وحديثه، بكبت الاختلاف وقمعه، بل محونا الاختلاف، بالسعي للتوحيد القسري. وهكذا لجأ النقاد التقليديون إلى نموذج: **الزعيم الأوحد، والروائي الأوحد، والشاعر الأوحد، باختصار ثقافة شعوب بأكملها في رموز يفترض أن تكون قابلة للنقد، وليست فوق النقد**. فانتشرت ظاهرة التقديس، موازية لمنع النقد. ولعبت: (**الإديولوجيا – السلطة – المعارضة – وسائل الاتصال والإعلام – ورأس المال**)، دوراً تخريبياً في تزوير الواقع النصّي. كذلك في توجيه القراءة والذوق العام الإبداعي، ولعبت دوراً مركزياً في منع القراءة المختلفة للنصوص.

رابعاً: ما دامت (التعددية)، و(الاختلاف)، حقائق في النصوص، فإنّ **ديالكتيك الحوار**، أمر لا مفرّ منه، لأن النصوص، ليست مجرّد شظايا مبعثرة، بل تربطها علاقات التفاعل، ولأن النصّ بدون علاقات التفاعل، هو هيكل عظمي، أي خطاطة شكلية لا دم فيها، فعندما يتوقف الدم في الجسد، لا يعود الإنسان إنساناً. وهكذا النص، حيث يفترض قراءة التناسب والانسجام بين عناصر النص، وقراءة الاختلافات فيه قبل التشابهات. فالأصوات المتعددة في النص، تقتضي الحوار بين أصواته، لكي يحدث التفاعل، وحين يتفاعل النصّ مع الآخر، عبر (**آلية التناصّ، أو: آلية التلاصّ**)، ينبثق المعنى الجديد. هنا نتذكر (**جماليات المونتاج**)، حين نقوم بتشكيل الاختلافات وتنظيمها، ليولد شكل مختلف ومعنى مختلف، ويصبح ما وراء المعنى أكثر عمقاً. ولا يتم هذا إلاّ بالحوار والجدل، فالتفاعل حوار.

خامساً: يتطلب النص الجديد (اختراقا) للمعنى السائد والشكل السائد والتشكيل السابق. وهنا لا يكون (**الاختراق**) تأسيساً جديداً مقطوع الجذور، بل هو يتحاور مع الماضي والحاضر والرغبات والأحلام، أي أنه يأخذ بعض صفات الموروث، لكنّ شرط الاختراق، هو: (**الإضافة**) و(**الاختلاف**).

سادساً: المقارنة إحدى الحقائق الأبدية في الحياة وفي النصوص، لأنّ التعددية والاختلاف والتوحيد والتفاعل والحوار، تتم وفق: (آلية المقارنة)، حيث لا نكتشف الجمال والقبح، إلاّ عبر المقارنة. فالمقارنة تكشف وتعرّي، لكي تكون النتيجة، أقرب إلى الحقيقة النسبية أو الحقائق النسبية المتعددة.

سابعاً: تمتلك (**جماليات القراءة**)، فكرة: التعدد والاختلاف، كما تمتلك قوة وسلطة على النص في أزمنة وأمكنة متعددة ومتحولة. لهذا تقوم بدورين في آنٍ معاً: سلبي وإيجابي. ويتمثل السلبي في استخدام التوجيه والإرشاد والقمع والإخفاء والتزوير والتقويل والخضوع من قبل السلطة الخماسيّة المؤثرة. ويتمثل الإيجابي في التعددية، والتنوع، واكتشاف الاختلافات، وإنصاف المقموع. وهنا لا تكون القراءة (مثالية) إنسانوية صناعية، لا تتطابق مع حقائق الواقع، ولا تكون نسقاً من أنساق (**ثقافة الخوف والنفاق**)، بل تكون القراءة — **واقعية شجاعة**، وقبل ذلك، يفترض أن تكون — **قراءة عارفة**.

* * *

حين صدر هذا الكتاب في طبعته الأولى عام **1988**، لم أستخدم مصطلح (الأدب المقارن) في عنوانه، رغم استخدامي له في متن الكتاب، مرتبطاً بتاريخيته. وحين صدر الكتاب في طبعته الثانية عام **1996**، لم أستخدم مصطلح (الأدب المقارن) إطلاقاً في عنوانه، بل كان عنوانه (**المثاقفة ... والنقد المقارن**).

1. لقد كنت قلقاً، بسبب الالتباسات في العنوان، فهو عملياً، يضمّ فكـرتين: (التفاعـل الثقافي، والنقد المقارن). أي: **المقارنة والتفاعل**. كان القلق نابعـاً مـن **مصطلح** (**المثاقفة**)، لأن هذا المصطلح، رغم تطويره اللاحق، بمعنى: تفاعـل الثقافـات، إلاّ أن **المعنى الإنثربولوجي** له، ظلّ يقلقني، فهو يمتلك **دلالة سلبية**، رغم أنني اسـتخدمته في متن الكتاب، بمعنى (النقد الثقافي المقارن)، وكنت أعني أن **النقد الأدبي**، مشمول فيه، وهذا ما تؤكده تطبيقات الكتاب، ففي واقع الكتاب، زاوجت في طبعتيه السـابقتين بين مصطلحات: (الأدب المقارن – النقد الأدبي المقارن – النقد الثقـافي المقـارن – النقد المقارن).

2. هناك إصرار إذن من جهتي على **تجاهل – مصطلح – الأدب المقارن**، كمـا لاحـظ ذلك عدد من الأكاديميين العرب الذين كتبوا عن الكتاب في حينه. وهذه النقطة أعود إليها مجدداً في هذه الطبعة ... لتثبيتها.

3. ما زلت أشعر أن فكرتي: (التناصّ)، و(التلاصّ)، هما المدخل المناسب للنقد المقـارن، وقد أكّدت ذلك في الطبعة السابقة، لكنني قمت بتطويرهما في دراسات لاحقة، خارج هذا الكتاب. فقد دعوت إلى بديل لمصطلح الأدب المقارن، رغم سطوته وشـيوعه، أعني مصطلح: (علم التناصّ المقارن)، مشتملاً في داخله على مصـطلح (الـتلاصّ) الذي قمت بنحته عام 1989، وقمت بتثبيته في كتابي (الشعريات، 1992). ثمّ قمت لاحقاً بمعالجة علاقة التناصّ بالتلاصّ، وبتطوير مفهوم (التلاصّ)، لأنني وجـدت أنّ **مفهوم السرقات الأدبية في الموروث، كان مفهوماً خاطئاً، لأن الواقع النقـدي في الموروث، كان يعني: التناصّ والتلاصّ معاً**. والمسألة الأخـرى المتعلقـة بمصـطلح: التلاصّ الذي يعني التقليد والنسخ الأعمى، تتعلق بحساسية الأدباء والنقاد والشـعراء المعاصرين، تجاه مجرد مناقشة موضوع السرقات. وقد قادت هذه الحساسية إلى أمرين:

أولاً: عدم رغبة الأوساط النقدية في التطرق لموضوع التلاصّ، حتى لا تتولد الحساسيّات بين النقاد والمبدعين.

ثانياً: عدم دراسة مواضيع تطبيقية علمية تتعلق بالتلاصّ، مما جعل الموضوع خاضعاً للإثارة وتصفية الحسابات الشخصية. وهذا ما جعل بعض الصحافة تملأ الفراغ. لهذا خسر الناقد والمبدع، فرصة ثمينة، لوضع الأمور في نطاقها العلمي، رغم توافر هذه الفرصة الآن.

بطيعة الحال، هناك سرقات فعلية، تحتاج إلى كشف. وهناك توهم بالتلاصّ لدى بعض النقاد، يقع في دائرة: التناصّ، أو المزج بين التناصّ والتلاصّ.

– ثم نقول: إذا كانت مصطلحات: التناصّ والتلاصّ، والمقارنة، والتوازي، والتأثير والتأثر، والتفاعل الثقافي، وجماليات القراءة، والنقد الثقافي، والأدب المقارن... وغيرها، مجرد آلياتٍ لقراءة النص الأدبي والثقافي معاً، فإن مصطلح الأدب المقارن، لم يعد مناسباً إطلاقاً. وقد نقول: يجب التمييز بين (النقد الأدبي المقارن)، و(النقد الثقافي المقارن)، و(النقد الثقافي)، و(المثاقفة) و(النقد الأدبي)، على النحو التالي:

1. النقد الأدبي المقارن: يقرأ النصوص الأدبية في علاقاهما مع النصوص الأدبية، خارج نطاق الأدب القومي الواحد.
2. النقد الثقافي: يقرأ الأنساق المكبوتة داخل الأدب القومي الواحد، ويقرأ النصوص الثقافية القومية، داخل الثقافة الواحدة.
3. النقد الثقافي المقارن: يقرأ النصوص الثقافية القومية في علاقتها مع النصوص الثقافية في ثقافات العالم.
4. المثاقفة: تقتصر على المعنى الأنثربولوجي، مع قراءة ما تلاها من تفاعل ثقافي طبيعي. لهذا ظلّت تحمل معنى: التكييف اللاإرادي.

5. النقد الأدبي: يقرأ النص الأدبي، قراءة جمالية عامة، أو يختار مناهج للتطبيق على نصوص متعددة. ويتطرق بسرعة لمسألة التناصّ دون التعمق فيها، انطلاقاً من التقاليد النقدية.

- هنا يمكن اكتشاف الثغرات في هذه المصطلحات، باستثناء (النقد الأدبي) الذي يعرف حدوده المرسومة، عبر تقاليد موروثة وحديثة. لهذا أقدّم الاقتراح التالي:

- (يصبح النقد الثقافي المقارن، هو المصطلح الذي يشمل: النقد الأدبي المقارن، ويشمل: المثاقفة، وذلك بقراءة: النصوص الأدبية والنصوص الثقافية، وفق آليات: التناصّ، والتلاصّ، والتعددية، والحوار، والاختلاف، والتفاعل، والعنكبوتية، والتشعب، بالاستفادة من مناهج العلوم الإنسانية والفنية، على أن يتم تحديد دائرة النصّ ومحيط النص الممكن، وتحديد الإشعاعات التي ينتجها النصّ، دون التوسع في تداعيات خارجية، أي بضبط الحدّ الثقافي للنص، سواءٌ أكان أدبياً أم ثقافياً، حتى لا يفقد هويته. وبطبيعة الحال، لا بُدّ من تفجير مكبوتات النص، وقراءة الأصوات المتعددة المتحاورة المتفاعلة فيه، بعيداً عن الثنائية الطباقية، وبعيداً عن الخارج الإسقاطي، وبعيداً عن الخطاطات الشكلية. يضاف لذلك قراءة بُعد القراءة الذي يؤثر في مصاير النصّ).

- هكذا نقاربُ بين النقد الأدبي المقارن، والنقد الثقافي المقارن، بجعلهما حقلين متكاملين. وهكذا ننفي مقولة (النصّ المغلق المكتفي بذاته)، ونضعه في دائرة الإنتاجية، لأنّ مقولة: النصّ المغلق، تتجاهل أشياء كثيرة، منها: المعرفة التي ينتجها النص، ودائرة الإنتاج التي أنتج فيها، وتغير القراءة عبر الأزمنة والأمكنة، وتحويل النص إلى خطاطات بلاغية ولسانية وسيميائية شكلية. ومما يثبت صحة ذلك، أن هذه القراءة الشكلية، (وهي ضرورية) كتمهيد، لم تستطع أن تقدّم لنا: المعنى النقدي الكامل للنص، إذْ بعد قراءتها،

يبدو أن ثمة شيئاً ناقصاً. أما مقولة: النصّ المفتوح على التأويل الثقافي، فهي أيضاً تمتلك سلبياتها، خصوصاً في التوسع خارج النص، والإسقاط على النص من الخارج. وهنا يكمن دور الآليات في ضبط الحدود، وتوسيعها في إطار أدبي ثقافي عالمي.

* * *

- لقد قمت في هذه الطبعة، ببعض التعديلات والإضافات الجديدة، وهي مجرد اجتهاد. لهذا يظلّ القلق النقدي قائماً، وتظل النواقص كثيرة، ولكنني أحاول، ولعلّ القارئ يجد بعض الفائدة، وقد لا يجد. هذا ما استطعت حتى الآن، في عالم مفتوح على كل الاحتمالات.

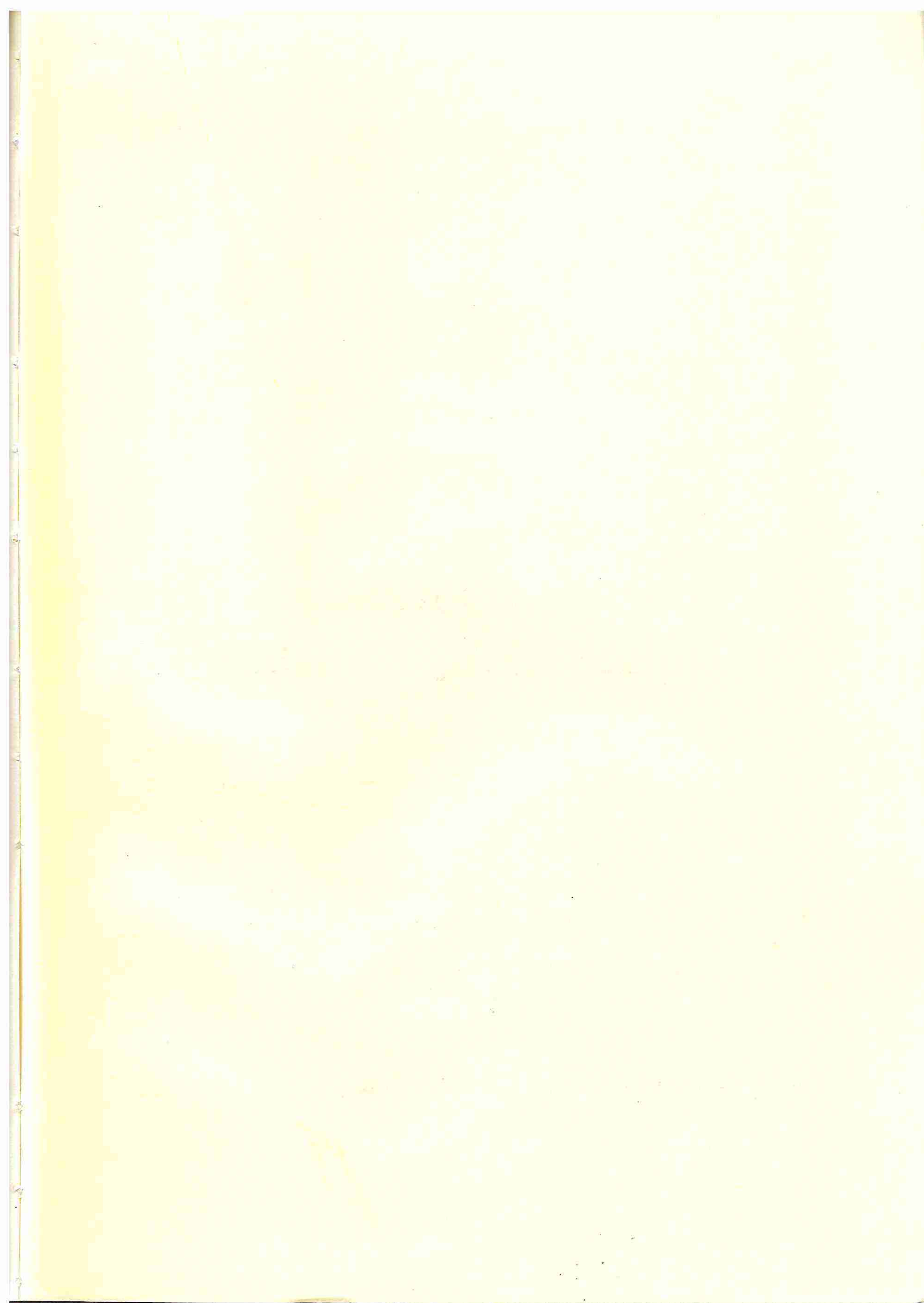
عزالدين المناصرة

عمّان – ابريل 2005

الفصل الأول:

تفاعل المراكز... والأطراف:
المثاقفة: الإحساس بالعالم، والتلذذ بالتبعية

* محاضرة ألقيت في المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن الذي انعقد بجامعة دمشق، بتاريخ 9 تموز 1986.



بدأ (الإحساس بالعالم)، لدى الأمم القديمة من خلال الحروب والتجارة والهجرات والاحتكاك الثقافي بين الحضارات، فقد كانت الأفكار تنتقل من مكان إلى آخر بالقبول أحياناً، وبالقوة في أغلب الأحيان، ويأتي انتقالها كتحصيل حاصل لاحتكاك يتم لسبب أو آخر. ولدينا عشرات الأمثلة على وجود فعلي لهذا الاحتكاك الذي خلق شعوراً واقعياً بوجود (آخر) و(آخرين) على هذا الكوكب، وخلق إحساساً بضرورة التعرف إلى الآخر واكتشافه، مع اختلاف صياغة (فكرة الآخر) ونموها، ومع اختلاف الأسباب التي تدعو إلى هذه المعرفة. ولكن كمية المعرفة القديمة للآخرين كانت ضئيلة. وظل (الإحساس بالعالم) اضطرارياً وذهنياً. وفي هذه المرحلة لعب العرب دورهم، كوسيط ثقافي بين اليونان وأوروبا. وتم احتكاك مباشر مع الثقافة الفارسية، رغم أن سكان المنطقة العربية، ساهموا قبل ذلك في صياغة (الوجدان العالمي)، قبل تشكل مفهوم الحضارة العربية الإسلامية، وذلك من خلال الحضارة المصرية، وحضارة الكنعانيين وحضارة ما بين النهرين. كذلك من خلال الصراع القرطاجني مع روما، والصراع النوميدي– الروماني. فالإحساس بالعالم، قديم، وفكرة (عالمية العالم) قديمة، لكنها لم تتخذ شكلاً منظماً إلاّ في القرن العشرين، ولم ينقطع الاحتكاك بالآخر، بعد أن لعب العرب دور الوسيط، فمع صعود مفهوم (أوروبا) التي توحدت حول (الإيمان المسيحي)، بدأت الحروب الفرنجية التي لم يكن يحركها الإيمان المسيحي فقط. هذا الاحتكاك السلبي خلق فكرة (شرق – غرب)، وجاء (الاستشراق)، محاولةً ثقافية أولى للتعرف إلى الشرق. ولا يمنع هذا أن الأهداف كانت متناقضة. وكان العالم العربي في حالة انقطاع. ومع بداية اكتمال معرفة الغرب بالشرق، بدأت الممارسة الاستعمارية، وبدأت فكرة النظر إلى (الشرق) كسوق. بما في ذلك، محاولة العرب اكتشاف أوروبا ثقافياً، أي ما اقترح أن يسمى بالنهضة العربية. ثم يبقى أن نقول إنّ معنى (النهضة)، آنذاك كان يعني – تقليد النموذج الأوروبي، وتلت النهضة، المرحلة الثانية من

الاستعمار، وهي المرحلة الأكثر استغلالاً، وأعلى مراحل استعمار الغـرب للشـرق، أي مرحلة زرع الجسم الاستعماري الجديد (إسرائيل) في فلسطين، وهي نتاج الغزو الأوروبي، وتحمل أعلى صفاته العنصرية. وظل الغرب في ظل كل هذه المراحل، يتثاقف مع الشـرق، مثاقفةً استلابية مع تنوع أشكال هذه المثاقفة، لكـن المفهـوم الأوروبي للمثاقفـة ظـل استعلائياً، في مقابل ولادة الحداثة العربية النفطية، وهي تعني اعتبار النمـوذج الأوروبي، ثم الأورو-أمريكي، مثالاً يُحتذى. ومع تنامي الصراع العربي – الإسرائيلي، والفلسـطيني – الإسرائيلي، كشف الغرب مرة أخرى أنه منحازٌ، وأنّه لن يتخلى عن عنصرية (إسرائيل). ولم تأخذ المثاقفة (شرق – غرب)، سوى شكل واحد، هو الإخضاع من طرف، والقبول بالخضوع والتلذذ به من الطرف الآخر. لكننا مع هذا نشـير إلى عـدد مـن الحـالات: (الاستشراق) و(النهضة) و(الحالة الأندلسية)، وتبقى حالة جديدة لم تكتمـل، وهـي (حالة المهاجرين العرب) التي هي من نتائج الإرث الاستعماري.

إن بداية (الإحساس بالعالم)، لا يمكن التـأريخ لهـا بـالقرن الثـامن عشـر، ولا بالاكتشافات الجغرافية، ولا بكتب الرحلات الفردية، ولا يمكن التأريخ لفكـرة (عالميـة العالم) بحادثة فردية، مثلما فعل أنور عبد الملك، حين قدّم مثالاً على ذلك بقوله: (عنـدما توفي نابليون الأول في منفاه بجزيرة سانت هيلانة سنة 1821، لم يصل النبأ إلى مينـاء – مارسيه، إلاّ بعد انقضاء شهرين على الوفاة، ولم ينتشر في أرجاء فرنسا إلاّ بعـد نصـف عام)، حيث لابُدّ من قراءة الأصوات المقموعة آنذاك، وبالتالي يصل أنور عبد الملـك إلى نتيجة مفادها، أنه قبل انتهاء القرن التاسع عشر: (بدأ ظهور أول المعارض العالمية، عصـر تدوين الاكتشافات، وتعدد طبعات خرائط العالم، عهد البرق والتلفون وإنشاء شـركات الملاحة الكبرى). وبالتالي فإن إدراك العالم بالوعي بالعالم، يكون قد تمّ منذ أقل من قـرن من الزمان حسب تعبيره. إنّ (الإحساس بالعالم)، بدأ أولاً عبر الاحتياج الإنساني لمعرفـة

العالم، وهذه المعرفة لا تخلو من وظيفة أو هدف، بل ظلت دائماً ترتبط بهدف، ولكنه لم يكن هدفاً واحداً. و لم يكن الوعي بالعالم وعياً تاريخياً وفلسفياً ودينياً فقط. ثم إن هذا الوعي نتج عن علاقات احتكاك فعلية واقعية مادية مباشرة أو عبر وسيط. لكن (عالمية القرن العشرين) لا تضاهى، فقد بدأت بتعارف احتلالي، وبتناقض تناحري، رغم التعارف الثقافي الذي تم بصفته نتيجة طبيعية لهذا الصراع. **إن ماركس يؤرخ لعهد هذه الطفولة التاريخية للإنسانية بالقرن الثامن قبل الميلاد.** مع هذا تظل عالمية القرن العشرين لا مثيل لها. لكن ينبغي النظر إلى (الاستشراق)، كحالة تاريخية تابعة للاستعمار، رغم ما قدّمه من معرفة عن الشرق إلى الغرب، لأن نظرية **(هذه الأرض المشرقية الساحرة، تصلح للاستعمار)**، تقع في نواة الرؤية الاستشراقية، ولكن ليس هذا كل شيء. فهناك انبهارات فردية ضمن مشروع الاستشراق. فالاستشراق، حسب **إدوارد سعيد**: (ليس بمجرّد موضوع أو ميدان سياسي، ينعكس بصورة سلبية في الثقافة والبحث والمؤسسات. كما أنه ليس بمجموعة كبيرة من النصوص حول الشرق، كما أنه ليس ممثلاً لمؤامرة إمبريالية غربية شنيعة، لإبقاء العالم الشرقي حيث هو. **(الاستشراق حقيقة ثقافية وسياسية)**. لقد صدر ستون ألفاً من الكتب، تتعلق بالشرق الأدنى، كتبت بين 1800-1950 في الغرب. فالاستشراق، جهاز ثقافي، والشرق من وجهة نظر الغرب – وجد من أجل الغرب كما يضيف سعيد. أما الاستشراق الأمريكي، فيرى سعيد، أن هذا الاستشراق، نظر إلى الشرقية السلافية وأوروبا الشرقية وأفريقيا كمجال موحّد. لكن إدوارد سعيد يمسك بإحدى جمل ماركس[1]، ويقتلعها من مكانها، ثم يقيم حولها نظرية متكاملة تساوي بين نظرة ماركس العالمية، وبين فعل أوروبا وأمريكا، تماماً كما رأينا لدى أنور عبد الملك حين أمسك بخبر وفاة نابليون كحادثة فردية، وأقام حوله نظرية كاملة حول بدايات الوعي

---

(1) They Cannot represent themselves, they Must be represented.

بالعالم. يقول إدوارد سعيد: (ومع مؤتمر باندونغ عام 1955، كان الشرق بأكمله، قد حصل على استقلاله السياسي عن الإمبراطوريات الغربية، وبدأ يجابه تجسيداً آخر للقوى الإمبريالية، متمثلة في الولايات المتحدة والاتحاد السوفياتي). لا شكّ أن الاتحاد السوفياتي وأوروبا الشرقية، كانت تخفي حنيناً داخلياً نحو (السلافية) في العصر الاشتراكي، لكنها كانت تكبته. ومع هذا لا يمكن المساواة في النوع من حيث التفاعل الثقافي مع الشرق بين الاستشراق الاشتراكي، والاستشراق الأورو-أمريكي.

أولاً: لقد كانت الماركسية تنادي بتطبيق عملي لعالمية العالم، انطلاقاً من المنظور الطبقي الذي يرفع شعار (يا عمال العالم اتحدوا). وإذا كانت مصادر ماركس عن الشرق، أوروبية الأصول، فإن رؤيته للشرق تتناقض مع الرؤية الأورو-أمريكية. ولا يعني اقتناص إدوارد سعيد لجملة ماركس: (لا يستطيعون تمثيل أنفسهم، يجب أن يمثّلوا)، لا يعني هذا الاقتناص أن تأويلات سعيد قاطعة وحاسمة ونهائية، بل هي تأويل جزئي لخطأ ماركسي جزئي. فهذه الجملة لا تحدد جوهر فكر ورؤية الماركسية للشرق.

ثانياً: إن المساواة بين المركزية الأورو-أمريكية، وبين رؤية وممارسة روسيا وأوروبا الشرقية، تجاه الشرق، هي أحد عناصر رؤية الجناح الليبرالي في هذه المركزية، وذلك بالتغطية على سلبيات المركزية الأورو-أمريكية، بتبرير الإعجاب بها، واعتبارها هي النموذج الثقافي. وعلى المستوى الإيديولوجي والسياسي، نجد أنّ هذه المساواة مستحيلة وظالمة. ولم يكن مؤتمر باندونغ، إلاّ نقيضاً للاستعمار الأوروبي والهيمنة الأمريكية، بعد أن زرعت (إسرائيل) بدعم منها، فالشرق كان مستعمراً من المركزية الأورو-أمريكية، ولم يكن مستعمراً من قبل روسيا وأوروبا الشرقية. والحياد الإيجابي لم يكن يعني إلاّ التخلص من بقايا الإرث الاستعماري.

ثالثاً: لقد ارتبطت المركزية الأورو-أمريكية بالاستشراق، كمؤسسة تصف الشرقي دائماً كتجريد مثالي ثابت منفصل عن تاريخيته. أما مقولة سعيد: (الشرق كان قابلاً لأن

يُجعل – أي أن يخضع لكونه – شرقياً)، فهي تحمل عدة وجوه، منها: عجز الشرق الإجباري، إضافة لعناصر تبرير العجز، وهذا التبرير هو الذي قاد إلى الخضوع والتلذذ بالتبعية تحت لافتة الانفتاح، ولكن هذا العجز، تم أولاً بوسيلة الإخضاع بالقوة، وليس لأن الشرقي خلق خاضعاً بطبيعته. إن عنصر التبرير، هو ما نسميه: التلذذ بالتبعية، فالقضية ليست سيكولوجية. إن مشاهدة فيلم يتحدث عن الحرارة الشديدة في صيف ما – أثناء فصل شتاء قارس، لا يغير من حقيقة موضوعية، وهي أن الشتاء قارس، بوجود الفيلم أو عدم وجوده، فالتفسير السيكولوجي تفسير ثانوي. والقابلية تتكون أولاً للتبعية من عناصر مادية، وليست بمجرد مشاعر.

رابعاً: في المحاولة النهضوية العربية انبهار بالغرب، ومحاولة للتعرف إليه، **فرفاعة الطهطاوي** مثلاً، وقف أمام باريس مندهشاً، ولم يستطع صياغة هذا الانبهار في رؤية عقلانية. أما **روحي الخالدي**، فقد كان مدهشاً برؤيته الموضوعية. في حين نجد أنّ **جبران خليل جبران**، يقدم حلاً إبداعياً، هو مزيج انفتاحي بين الشرق والغرب.

إن المحاولة النهضوية، ليست الوحيدة التي حاول بها العرب، التعرف إلى الغرب أو الحوار معه. لقد سبق ذلك – أن العرب لعبوا دور الوسيط، وأعطوا الحضارة الأوروبية، وإحدى هذه الحالات، كانت حالة عرب اسبانيا الذين استفادوا من انفتاحهم وأضافوا له. يقدم **خوان فري** في كتابه: **(ما تدين به الثقافة لعرب اسبانيا)** مساهمة العرب في جميع الأصعدة: من الفلسفة إلى الطب والآداب والفنون والعلوم، ومن الجيولوجيا إلى علم الفلك إلى الموسيقى والشعر والأزياء والعمارة. ويتوقف الكتاب عند حركة الترجمة ويفرد حيزاً هاماً للأدب. فقد تم نقل التراث العربي الأندلسي، بوساطة اللاتينية والرومانية، مما غير وجه أوروبا. وقد تعرض خوان فري لكتب مثل: طوق الحمامة – كليلة ودمنة – ألف ليلة وليلة – والأغاني، ورسائل إخوان الصفا. وناقش قضية تأثر شعراء الطروبادور

بالموشحات الأندلسية، وأطروحة آسين بلاثيوس، حول دانتي وأبي العلاء. وقال إن المنافذ التي شربت منها الثقافة الأندلسية، لم تكن ترتكز إلى النصوص المكتوبة، بل أيضاً إلى النقل الشفهي، حيث أن بعض الكتاب الاسبان أنفسهم، كان يتكلم العربية.

لقد انفتح العرب على كل الشعوب منذ القدم. وإذا كانت العلاقات الثقافية العربية – الفارسية، معروفة، فإن الاتصال التاريخي بين **العرب والصين**، يعود إلى فترة ما قبل الإسلام، حتى أن **هادي العلوي**، يقارن في محاضرة له بين الشعراء الصينيين والشعراء العرب المسلمين، ويشبه الشاعر الصيني القديم دوفو، بالشاعر دعبل الخزاعي. ويرى أن هناك – 150 مفردة عربية، تستخدمها قبيلة خوي – المسلمة الصينية، ويعود سبب ضعف التأثير إلى صعوبة التفاعل بين اللغتين العربية والصينية.

إلاّ أن هذه الحالات الإيجابية من التثاقف، لم تكسر المفهوم الأوروبي للمثاقفة، ولم تغير من نمطية التفكير العربي تجاه أوروبا، يصف **صبري حافظ** العلاقة بين العرب وأوروبا، بأنها **(جدلية الجذب، والتنافر، واستهواء الضد لنقيضه، ورغبته في الاستحواذ عليه، والصراع معه، وأحياناً تدميره)**. ويقول في وصف ندوة الحوار العربي الأوروبي في هامبورغ – 1983:

1. **المشاركون العرب**: من موظفي الجامعة العربية الرسميين الذين وجدوا في الندوة، فرصة سانحة، لسفرة أوروبية مدفوعة التكاليف، التي فهمت، أنها موفدة للدفاع عن سياسات حكومتها الرسمية، لا للمشاركة في حوار فكري وثقافي.
2. **الشاذلي القليبي**: دافع بنغمة اعتذارية واضحة عن صورة العربي، مناشداً أوروبا، أن تتخلى عن الصورة الشائعة التي كونتها للشرق، باعتباره غامضاً باطنياً.
3. **كلمة وزير خارجية ألمانيا الغربية**: تشعر ببعض القلق، لما يتخللها من مشاعر الاستعلاء الخفية، ومن نزعات السيطرة، ومن هواجس البحث عن دور أوروبي متميز في المنطقة العربية.

4. اليساندور بوساني (إيطالي): 1. الثقافة والحضارة العربية والإسلامية، أصبحت جزءاً لا يتجزأ من ثقافة الحضارة الغربية وقيمها. 2. الحضارة الأوروبية، هي الحضارة النموذج اليوم.

- وهكذا يبقى **العقل الاستشراقي، حالة مستمرة، وليس حالة تاريخية عابرة**، رغم تغير ظروف التجربة الاحتكاكية بين الشرق والغرب.

أولاً: مازال العقل الاستشراقي استعلائياً.

ثانياً: مازال يرتبط بفكرة تتبيع الشرق وإبقائه في فلك أوروبا.

ثالثاً: هناك حالات قليلة جداً تتميز بالموضوعية والتثاقف الجدلي.

ومع هذا يصر الباحثون العرب على رفض دراسة (المثاقفة)، كفرع من فروع (النقد الثقافي المقارن)، ويفضلون الدخول إلى مقارنة النصوص الأدبية مباشرة، معتمدين على رؤية النموذج في أوروبا وأمريكا، مرجعية دائمة، بل يبرر بعضهم ذلك بمبررات مثالية، كالقول برفض ارتباط الأدب بالايديولوجيا. والسؤال هو ألا تؤثر الايديولوجيا في الكتابة، وفي مصائر النص. فإذا أخذنا **تعريف غرامشي للايديولوجيا**، فهي: (تصور للعالم، يتجلى ضمنياً في الفن والقانون، والنشاط الاقتصادي، وفي جميع تظاهرات الحياة الفردية والجماعية)، (ولأن الايديولوجيا، تصور للعالم، فإنها تنزع من حيث هي تعبيرات عن طبقة اجتماعية إلى الظهور والتجلي في جميع مظاهر وأنماط سلوك هذه الطبقة، والتجسد في فلسفة أخلاقية اعتقادية إيمانية وحس مشترك وفولكلور، هو ما يشكل حقل الايديولوجيا)، فكيف يكون أي نص بعيداً عن الايديولوجيا. وكيف يمكن أن نستقبل النصوص الاستشراقية الحديثة، على أنها مجرد مجموعة من النصوص الأدبية والثقافية؟!.

كيف يمكن أن نقول إنه لا علاقة للأدب بالأرقام الإحصائية التالية:

(في سنة 1914، كانت أوروبا ومستعمراتها تغطي مساحة 85% من الكرة الأرضية، وكانت بريطانيا، تملك 23.85% من مساحة الكوكب الأرضي. كيف يمكن. أن نفهم أن أوروبا، قسمت الكرة الأرضية سنة 1881 في غرينتش بإنجلترا –) على أن ذلك مجرد واقعة جغرافية فقط، كما يتوهم أنور عبد الملك.

– لقد بدأ القرن العشرون في نهاية القرن التاسع عشر. وفي بدايات القرن العشرين بدأت (النيورومانتيكية)، وبدأت حركة التحديث خطوتها الأولى بالطليعية والمستقبلية والعدمية، مرتكزةً على مفهوم التأسيس والانقطاع عن الماضي، كما يؤكد ليونيد أندرييف. ثم كانت رواية (عوليس) لجيمس جويس، كنموذج للتركيب التحديثي، وكانت السريالية فناً مؤسطراً. لقد سمّى لينين، الفترة التي سبقت ذلك، أي الفترة الانتقالية في نهاية التاسع عشر وبداية القرن العشرين، سمّاها: (العشية)، أو (التوطئة)، وهي فعلاً على مستوى الأدب كذلك، فهي حالة انتقال وإعداد: **الناتورالية – الرمزية – الانطباعية النيورومانتيكية – الإيماجية – التعبيرية – واقعية نهاية التاسع عشر**... الخ، لكن القرن العشرين الذي هو زمن الثورات الاشتراكية، وثورات التحرر الوطني، وعصر التحويل الديمقراطي للمجتمع، حيث أصبح التاريخ تاريخ الجماهير، هو قرن التحديثية في المجال الأدبي. لقد بدأت التحديثيّة – يضيف أندرييف – منذ استبدل الكون الذي فقد (الإله) إلى (الأنا) التي تحاول معرفة جوهر العالم. لقد اتجهت التحديثية إلى الأسطورة. وهذا ما جعلها عاجزة عن الاستيعاب الموضوعي لجوهر القرن العشرين، فالوعي والأسلوب في التحديثية، هما طبيعيان وميثولوجيان في نفس الوقت: لقد التزمت التحديثية بالواقع: (بما في ذلك، واقع الحركات السياسية في القرن العشرين)، واغتربت عنه في نفس الوقت: وتميزت التحديثية بالتركيز على من الشكل، بصفته مركزاً وهدفا. وهكذا خلقت إشكالية القرن العشرين التي يعبر عنها، رومان رولان: (يكون الإنسان والفن أو يموتان). وهناك

رغبة تحديثية في إنقاذ الإنسان من عالم البراغماتية، انطلاقاً من مبدأ الحرية المطلقة، وهكذا ظهر الفن المصاب بالاغتراب الذي اتجه نحو التهريجية، حسب هاينريش بول في (نظرات مهرج). ثم كانت الوجودية والبنيوية وغيرها)، كما يقول ليونيد أندرييف.

فما هو موقف الشرق؟. لقد نقل الشرق هذه النماذج الأوروبية، نقلاً حرفياً ليس عبر الترجمة، بل عبر محاولة قسرية لزرعها في التربة الشرقية، فجاءت الأشجار صفراء، لا هي بالشرقية ولا بالغربية. لقد استقبلت الوجودية، كبديل للماركسية، واستقبلت البنيوية، كبديل للمنهج الجدلي، و لم نحاول حتى إعادة إنتاج النموذج الأوروبي إعادة صحيحة، رغم أنه: (لا يمكن لأي دولة إعادة إنتاج النموذج الأورو-أمريكي، دون تبعية كلية أو جزئية)، كما يقول الجزائري دهماني محمد. فأمامنا نموذج اليابان بعد الحرب العالمية الثانية، اليابان الضائع بين خرافة عبادة الإمبراطور، والتحديث بتقليد النموذج الأمريكي. وأمامنا نموذج الصين بعد الثورة الثقافية. ونلاحظ أن المثقفين العرب، يساوون باستمرار بين مرجعية ماركسية، ومرجعية أوروبية كولونيالية. نلاحظ أيضاً محاولات رسم الرغبة، قبل التعامل مع الواقع، فما زال الغرب يصف نفسه، بأنه يعمل على تحضير (المتوحش)، واستبدل هذا المصطلح، بمصطلح (التخلّف). ومازال الانبهار قائماً بالنموذج الاستهلاكي الأورو-أمريكي التحديثي، وأمامنا عشرات الأمثلة:

1. تقوم مراكز الثقافة الأورو-أمريكية في باريس ولندن ونيويورك، باختيار ممثلي ثقافتنا، حيث (يغتصبون التمثيل)، وغالباً ما يتم هذا الاختيار، بإلغاء الجناح الحداثي الثوري في الثقافة العربية. ويشجع الغرب كل من يقلده، لا كانفتاح إنساني، بل من منظور تبعي.
2. تشجع المركزية الأورو-أمريكية، تيار الشكل، أو الاتجاه التقني، انطلاقاً من نفي التاريخ، وقتل النكهة المحلية.

3. ولدت في الشرق، خرافة التجاوز، وحرق المراحل دفعة واحدة من أجل اللحاق بالغرب.

4. يقوم الغرب بتنمية المشاعر الفولكلورية الشرقية، وذلك بإعادة تصنيعها وتصديرها، حيث يصبح الموروث – (موضة) (أصولية حداثوية).

5. صدّر الغرب لنا فكرة (الحرية المطلقة)، حيث نقرأ عن كتّاب عرب، يريدون تدمير البنية السائدة التجريدية، لكنّهم يهربون من ذكر مثال واحد من واقعهم.

6. تقوم أوروبا وأمريكا، بتصدير نماذجها الثقافية (المدرسة – التعليم – البرامج) إلى الشرق، ولكن مع تحديد حدود الفائدة المتوقعة، بشرط ألاّ يتطور الوعي الوطني إلى درجة تصبح فيها الإيديولوجيا الأورو-أمريكية في خطر، وحتى تستفيد الطبقة المتنفذة وحدها. وتقدم المركزية الأوروكيّة، نموذجاً ثقافياً، يخدم النمط الاستهلاكي، أي تثبيت التخلف الذي يعرفه – دحماني محمد، بأنه: (سياق من التغريب الذاتي الذي يتبنى نظرة الغير).

7. التيار الديني السلفي الذي كان في أوائل السبعينات، يرفض تصديق الرحلة إلى القمر، ويصفها بالخرافة والإلحاد، يبحث هذه الأيام عن نصوص دينية، تؤكد صحة وجود إمكانات الوصول إلى القمر، وباقي الحقائق العلمية، كما يقول الجزائري دحماني محمد.

8. المثقفون العرب المؤهلون بالأدوات والمناهج الأورو-أمريكية، منبهرون وعاجزون وتابعون. والمثقفون العرب المتعصبون ضد الغرب، عاجزون عن مواجهة الغرب مواجهة انفتاحية نديّة، لأنهم يفتقدون للأدوات والمناهج.

9. رئيس دولة عربية يتلذذ بتبعيته، ويبكي على مصير اللغة الفرنسية التي بدأت تتقهقر أمام الإنجليزية، كما قال في (فيفري-1986)، وكأن المشكلة الفكرية تتلخص في ضرورة الترويج للفرنسية.!!

- وفي كتاب (أصوات متعددة... وعالم واحد) الذي أصدرته اليونسكو في أول الثمانينات، نجد أن تعريف الثقافة، هو: (مجموع إنجازات الإبداع الإنساني، بل كل ما أضافه الإنسان إلى الطبيعة). وينتقد الكتاب النمط الثقافي الاستهلاكي، بقوله: (الكثير من التسلية الثقافية، مبتذل ونمطي، لدرجة تجعله يحدّ من الخيال، بدلاً من أن يثيره)، ويضيف الكتاب: (هناك خطر آخر، هو السيطرة الثقافية التي تتخذ شكل الاعتماد على نماذج مستوردة، تعكس قيماً وأساليب حياة غربية، تُعرّض الذاتية للخطر، من جراء التأثير الطاغي للأمم القوية على بعض الثقافات القومية واستيعابها، رغم أن الأمم صاحبة هذه الثقافات الأخيرة، هي وريثة ثقافات أقدم عهداً، وأكثر ثراءً. وحيث أن التنوع والتباين، هما من أهم خصائص الثقافة وأكثرها قيمة، فإن العالم بأسره، هو الخاسر من جراء هذا).

وحول مشكلة اللغات في العالم، يقول الكتاب: (إن عدد اللغات التي تستخدم في الاتصال الشفوي، كبير، يصل إلى — 3500 لغة. ونجد أن عدد اللغات المكتوبة، فهو: — 500 لغة فقط. وهناك 1250 لغة، تستخدم في الحديث في القارة الإفريقية، وفي أوروبا — 28 لغة رئيسة. وعلى الرغم من أن المنطقة العربية، تستخدم من حيث المبدأ، لغة واحدة، فإن اللهجات العامية، فإنها تختلف اختلافاً شديداً عن العربية الفصحى. ومع وجود لغة واحدة، فإن اللهجات العامية تختلف اختلافاً شديداً عن العربية الفصحى مع وجود لغة أمازيغية في المغرب العربي. وفي أمريكا اللاتينية، لغتان رئيستان: الإسبانية والبرتغالية، ولكن توجد مئات من لغات ولهجات الهنود الحمر. ويوجد في الاتحاد السوفياتي — 89 لغة. وتعترف الهند بـ—15 لغة، للاستخدام الرسمي والتعليمي فقط، بينما يوجد بها أكثر

من 1660 لغة ولهجة). ويصف كتاب اليونسكو، الإشكالية اللغوية على النحو التـالي: (لقد أمّن الاستعمار لعدد قليل من اللغات الأوروبية، فرص الانتشار عبر الكرة الأرضية. وما زالت، اتجاهات تذويب وابتلاع الثقافات الصغيرة مستمرة حتى اليوم. ويمثـل تعـدد اللغات، عوائق واضحة للاتصال، وقد يعرقل التطور العلمـي والتكنولـوجي. كمـا أن استخدام عدد محدود من اللغات على النطاق العالمي، يؤدي إلى التحيز ضـد اللغـات الأخرى، وإلى تمييز لغات معينة على حساب لغات أخرى. إن 60% من الاتصال العلمي يتم باللغة الإنجليزية. وحتى في الدول الناطقة بالفرنسية، يستخدم 70% مـن البـاحثين، المراجع الإنجليزية في أبحاثهم). ويؤيد كتاب اليونسكو – في بحثه عن حلـول – المبـدأ الأساسي، أي: (النظر إلى جميع اللغات، على أنها متسـاوية في المترلـة، وأنهـا أدوات اتصال). ويضرب الكتاب مثلاً، وهو أنه: (تم بالنسبة للغة العربية، تطوير نظام لتوحيد الرموز، واختزال عدد أشكال الحروف، بما يسمح باسـتخدام الحـروف العربيـة في الآلات الكاتبـة، وآلات الطباعـة، ومعالجـة المعلومـات والاتصـالات السـلكية واللاسلكية).

ويتطرق الكتاب إلى الوضعية الثقافية في العالم، فمثلاً في مجال السينما: (يصل مجموع إنتاج العالم اليوم (أول الثمانينات)، من الأفلام الروائية – 3000 فيلم في السنة. وفي عـام 1977، تصدرت الهند إنتاج العالم، حيث أنتجت 557 فيلماً – تليهـا اليابـان – 337 فيلماً، ثم فرنسا – 222 فيلماً، ثم إيطاليا – 165 فيلماً، وقد ازداد عـدد دور السـينما وقاعات العرض في الاتحاد السوفيتي – 50% بصفة منتظمة، خـلال السـنوات العشـر الماضية. وزاد عدد المشاهدين بنسبة- 30%). ولاحظ الكتاب أن موسـيقى البـوب – أعادت الاعتبار للاسطوانات والكاسيت، حيث تمّ بيع بليوني أسطوانة أو شريط في كـل عام، تستوعب أسواق أوروبا وأمريكا- 85% منها.

ويصل كتاب اليونسكو إلى جوهر إشكالية (**المثاقفة الحداثوية**): (**أن يغترب الناس بدرجة أكبر في مجتمعهم الذي يعيشون فيه، نتيجة لتوغل وسائل الإعلام في حياتهم: فإما أن يتقوقعوا أو يستجيبوا بانفعال وتهور... غافلين عن الأسباب الحقيقية لمشكلات المجتمع ومصادر غضبهم وإحباطهم**). ويواصل الكتاب وصفه للإشكالية، بالقول: (إن بلداناً كثيرة في العالم المتقدم، لديها حساسية تجاه الخطر المحتمل للتأثير الخارجي، وليس هذا القلق مقتصراً على الدول النامية)، وتكون النتيجة: **فرض نمط واحد (غزو ثقافي)**: (فالأذواق الاجتماعية الثقافية للبلدان الأجنبية، تنتشر على نطاق واسع، وتغدو مألوفة، وتحظى بإعجاب الكثيرين، ويقلدها الناس، وقد تتخذ كمعايير للسلوك البشري في البلدان التي تتعرض لها). أما الغزو الحضاري، فهو: (فرض رأي عالمي واحد على رأي آخر، وينطوي على تفوق الغازي، والشعور بالنقص من جانب ضحايا الغزو. وتُفرض على هؤلاء، قيم معينة من جانب الغازي الذي يمتلكهم، ويشعر بالخوف من فقدهم). ويتم الرد على ذلك – كما يقول كتاب اليونسكو – بتشجيع الثقافة الوطنية في طقوس من الحرية، فالاتصال المتدفق من طرف واحد، يسفر في كثير من الأحيان عن **تلقين سياسي، ونزعة استهلاكية، وأنماط مفروضة من السلوك الاجتماعي**).

– إن خطر (الحداثوية التكنولوجية)، لا يقابله إلاّ خطر دعوات التقوقع والعودة إلى السلف الصالح، والدعوات الشوفينية التي تطلق تحت ستار حماية الذاتية الثقافية. فعلى الرغم من أن الحداثة، ساهمت في تقريب وجهات النظر في العالم، إلاّ أن الحداثة الشكلية الاستهلاكية، تقتل التنوع والغنى الثقافي، ففي العالم: (يوجد ضيقو أفق معاصرون، يقترحون باسم الحداثة – كما يقول **البلغاري كارنفليوف** – (ألا تحمل شوارعنا، أسماء شخصياتنا التاريخية، وأن تستبدل بأرقام. فيكون ذلك أنسب وأكثر معاصرة. وحتى في بعض قرانا كقرية فيتوشا الجميلة، تحمل الشوارع أرقاماً فعلاً. إن الرقم غير مرتبط بشيء،

لأنه تجريد). وفي الولايات المتحدة الأمريكية، يقول الباحث الأمريكي ريتشارد رايت – توجد: (مافيا لتكوين الآراء، تشرف على نسبة 95% من الإعلام. إن الدقيقة الواحدة من الإعلان في التلفزيون الأمريكي، تساوي 75 ألف دولار. وكمية الإعلانات التي يتم عرضها على صفحات المطبوعات، أو في أي برنامج، تتبع تماماً البنوك والشركات، فإذا ما وافقت المواقف الإيديولوجية والسياسية للصحيفة، هوى الرأسماليين، فإن في استطاعتهم أن يجعلوها تزدهر، وإذا لم توافق هواهم، فإن باستطاعتهم خنقها).

وهكذا تبقى المثاقفة من وجهة نظر (عالمية التحديث المُوجَّه)، تبقى مثاقفة تحمل في داخلها مخاطر التغريب وفرض النمط الواحد والرأي الواحد. ويبقى النص الأدبي والنقد الأدبي والنقد الثقافي وغيرها، بعيدة عن أي شرط مثالي لانفتاح مثالي خيالي، لأن البنى الإيديولوجية المسيطرة، هي التي تفرض وجهة نظرها النقدية الواحدة بقوتها الاقتصادية والاجتماعية والعسكرية. وليس النص الأدبي بعيداً عن هذا التغريب، مثلماً أن سيطرة لغة ما، تؤثر إلى حد كبير في انتشار أدبها، وجعله هو النموذج. فالفرانكوفونية على سبيل المثال، ليست حالة تاريخية فقط، وليست حالة لغوية فقط وليست حالة أدبية فقط، هي كل ذلك، إضافة لكونها احتلالية ومستمرة، رغم ما قدمته من إيجابيات. ولم تكن القابلية لدى الطرف الآخر، قابلية حرّة، بل هي نتاج عملية إخضاع. يقول محمد عابد الجابري: (إنّ الحقيقة التاريخية في المغرب (الحديث)، هي محصلة الصراع بين ثلاثة أطراف: المخزن – الرعية – الأجنبي. و(الآخر) بالنسبة لكل طرف من هذه الأطراف الثلاثة، هما الطرفان الآخران). ومما يؤكد حالة الاستمرارية للفرانكوفونية، هو أنه خلال ربع القرن الأخير، استطاعت اللغة العربية: (أن تفرض حضورها في العالم كله. فكيف عجزت عن فرض هذا الحضور على عدد من المثقفين من المغرب أو الجزائر أو تونس، ظلوا يصرون على التخاطب بالفرنسية)، كما يتساءل المحرر الثقافي لإحدى المجلات العربية الصادرة في

باريس. أو كما يتساءل محرر آخر عن وضعية موقف الآخر (الفرنسي)، حيث يقول: (يكفي الاطلاع على بريد القراء في مجلات كثيرة، مثل نوفيل أو بسرفاتور، حتى نتحسس ونتلمس مدى الحقد المتزايد، ضد كل ما هو عربي وإسلامي. حقد يجرد العرب من كل قيمة ثقافية وإنسانية).

لقد توصلنا إلى أن الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية، يمثل حالتين: حالة الاندماج، وحالة التضاد. ومازال التلذذ باللغة الفرنسية قائماً لدى بعض الكتاب، تحت حجج كثيرة: التاريخي منها، مقبول، والمستمر منها، تبريري براغماتي في الغالب. وليست الكتابة بالفرنسية أو الإنجليزية هي المشكلة، لكن المشكلة هي **التلذذ بالتبعية**. إنّ استفادة الأدب المغاربي (الجزائر، تونس، المغرب) من التقاليد الفنية الحداثية للأدب الفرنسي أمر طبيعي، كذلك، فإنّ الاستفادة من التقاليد الديمقراطية الفرنسية أمر مشروع، لكن الإصرار على تبرير التلذذ بالتبعية والشكوى منها في ذات الوقت هو المرفوض. ومن جهة أخرى، يمكننا أن نلتفت إلى التقسيم التالي للأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية:

1. **المرحلة الأولى يمكن اعتبارها إثنوغرافية**، مثل: سبحة العنبر – 1948 للمغربي أحمد الصفريوي... وابن الفقير – 1950 لمولود فرعون. والدار الكبيرة لمحمد ديب، وهذه الأعمال تجسد الواقع التقليدي.
2. **مرحلة الحديث عن بطولات المحاربين**: الشقاء في خطر–1956، لمالك حداد. وصيحة شعبي، لجان سيناك. والجزائر عاصمتها الجزائر – 1963، لأنا غريكي. وفي الرواية: الأفيون والعصا 1965... وسبات العادل، لمولود معمري، ومن يتذكر البحر – 1962 لمحمد ديب.
3. **تيار يرتبط بتحليل الصراعات الداخلية التي يثيرها البحث عن هوية**، والتفرقة الناتجة عن الاحتكاك بأوروبا الاستعمارية: نجمة – 1952 لكاتب ياسين – الماضي البسيط – 1954 لإدريس شرايبي– تمثال الملح – 1966 لألبيرميمي.

4. تيار التردد والتساؤل عن مستقبل الجزائر المترددة بين الإغراء المسموم للغرب، وبين مأثورات الشرق العربي المسلم: الله في مملكة البرابرة – 1970 لمحمد ديب، ورقصة الملك – 1972 لمحمد ديب أيضاً.

هذا هو الوضع التاريخي، فماذا تقول الثمانينات؟!.

- انعقدت **القمة الفرانكوفونية في باريس – شباط 1986**، لدراسة اللغة الفرنسية في العالم. وشاركت فيها دول عربية. ولغة الأرقام تقول: وصلت اللغة الفرنسية إلى حوالي – 380 مليون نسمة أي ما يعادل 08% من سكان الكرة الأرضية. وفي سنة 1980، وعلى صفحات – 900 مجلة في العالم، ظهرت 12% من مقالاتها بالفرنسية، وفي سنة 1984، هبطت النسبة إلى 7%. وتقول الأرقام أيضاً إنّ مكانة الفرنسية، هي الثالثة بعد الولايات المتحدة واليابان، وإنّ – 39 دولة تنطق بالفرنسية (كلياً أو جزئياً)، وإنه يوجد في العالم – 3500 تعاونية، مع – 160 مؤسسة ومركز ثقافي و452 محطة لتعليم الفرنسية. وتشير مجلة – لوبوان الفرنسية إلى الجزائريين المرتابين من الاستعمار الجديد الذين: (رفضوا الاشتراك في وكالة التعاون الثقافي والتقني، لأنهم لا يعتبرون الفرانكوفونية ملكاً لأحد، ولا عاصمة لها، رغم أن مقر الوكالة في باريس، ولغتها لا تمثل إلاّ أداة تواصل فقط). كما ورد في تقرير الجزائرية نزيهة زاوي درار. ولكن يبدو لي أن هذه الأرقام مخادعة، بل دعائية.

ومن جهة أخرى قدّم **شربل داغر**، تقريراً صحافياً يقول: (إن **جبران خليل جبران**، هو الأكثر توزيعاً حتى في ترجمته الفرنسية، قياساً إلى الكتّاب العرب بالفرنسية. فجبران، هو: (أول كاتب عربي يقدم في هذا القرن على الكتابة الأدبية بلغة أجنبية – الإنجليزية. وكتاب (النبي)، يحتل المرتبة الثالثة في المبيعات في الولايات المتحدة، منذ عشرات السنين، وقد بيعت منه حتى الآن، أكثر من مليون ونصف المليون نسخة في أمريكا وحدها. ولكن نفس الكتاب، هو الأكثر مبيعاً في فرنسا بين الكتب العربية المترجمة للفرنسية، أو التي وضعها كتاب عرب فرانكوفونيون بالفرنسية مباشرة، حيث شارفت مبيعات هذا الكتاب

على نصف مليون نسخة). وفي عام 1986، صدرت — 204 روايات في فرنسا، من بينها عشر روايات فقط لكتاب عرب. ويتصدر الجزائري محمد ديب، قائمة هؤلاء الأدباء، بمبيعاته القوية في فرنسا وخارجها). كما يلاحظ شربل داغر أن الروايات العربية المترجمة إلى الفرنسية، تعرف نجاحاً أقل على مستوى الانتشار من الروايات المكتوبة بالفرنسية لأدباء عرب. ويقول صاحب إحدى المكتبات الكبرى في الحي اللاتيني: (كل كتاب مطبوع، يباع في نهاية الأمر في هذا الشهر، أو في السنة القادمة، وهناك في فرنسا مؤسسة طباعية، تقوم بشراء الكتب التي تباع بالكيلو، ثم لا تلبث أن تعرضها للبيع، بأسعار رخيصة جداً في عدد في المكتبات).

وفي دراسة إحصائية لبرنامج المؤتمر الحادي عشر الجمعية العالمية للأدب المقارن الذي انعقد في باريس — أغسطس، 1985، قدمها أحد طلبة جامعة قسنطينة (بإشرافي)، نقرأ الإحصاءات التالية:

1. عدد المحاضرين، حسب اللغات المستعملة:

الفرنسية — 286، الإنجليزية — 240، الإسبانية — 5.

2. الترتيب العددي، لمشاركة الدول (المراتب الأربع الأولى):

اليوم الأول: فرنسا — أمريكا — كندا — ألمانيا الديمقراطية.

اليوم الثاني: فرنسا — أمريكا — هنغاريا — تشيكوسلوفاكيا.

اليوم الثالث: فرنسا — أمريكا — يوغسلافيا — هنغاريا.

اليوم الرابع: أمريكا — فرنسا — كندا — ودول أخرى.

3. الترتيب العددي، لرؤساء الجلسات:

1. فرنسا — أمريكا — هنغاريا، وألمانيا الاتحادية — دول أخرى.

2. فرنسا — أمريكا — النمسا — دول أخرى.

3. فرنسا – أمريكا – بريطانيا – ألمانيا الديمقراطية، وألمانيا الاتحادية، وبولونيا.

4. فرنسا – أمريكا – كندا – يوغسلافيا، وبولونيا.

5. فرنسا – أمريكا – بلجيكا، ويوغسلافيا – دول أخرى.

4. شاركت البلدان العربية التالية: مصر – الجزائر – فلسطين – لبنان – العراق – سوريا.

* * *

- في سنة 1785، ظهر كتاب في علم الجمال، هو كتاب: **(الفنون الجميلة) وقد ردت إلى أصل واحد، (للراهب باتو)**. وفي سنة 1785، ظهر عنوان آخر كصدى للأول: محاولة لضم الفنون الجميلة والعلوم، تحت مفهوم الاكتفاء الذاتي **لكارل موريتز**، يرمي فيه من جديد إلى ضم الفنون الجميلة. وقد جاء مفهوم الجمال كاكتفاء ذاتي: **(إن الجمال الحق، كل مكتفٍ بذاته)**، والأدب على حد قول – **نوفاليس**: (تعبير من أجل التعبير). ثمَّ نشأ الأدب المقارن بين أثرين:

1. **الأثر الإيديولوجي**: عالمية القرن الثامن عشر التي تبلورت مع فكر فلسفة التنوير.
2. **الأثر العالمي**: المناخ الذي ساد فرنسا في الربع الأول من القرن التاسع عشر، حيث كانت مناهج العلوم، هي النموذج بالنسبة للأدب.

وقد دعا **جان جاك أمبير** إلى **(أدب مقارن لجميع القصائد)**: حيث ستخرج فلسفة الآداب والفنون عن الفلسفة والتاريخ، لتكون وظيفتها دراسة طبيعة الجمال). ولهذا ظل الأدب المقارن، يتأرجح بين محاولة تقليد دقة العلوم، وبين الإيديولوجيا وتحولاتها المتنوعة والمتصارعة، وبين اعتبار الأدب الأوروبي، هو النموذج، وهو الذي يجمع (سلسلة الروائع) وحده. وقد كان الصراع آنذاك بين مركزية فرنسية ومركزية أوروبية عامة. ولم تكن كلمة (أدب)، قد اتضحت، **(إن كلمة أدب بمعناها الحالي كلمة حديثة العهد، ولا تتجاوز بداياتها التحديدية القرن التاسع عشر)**، كما يقول **البلغاري تسفتيان** –

تودوروف، ويتساءل: (من يجرؤ بعد على التمييز النهائي بين ما هو أدب، وما هو ليس كذلك، أمام تنوع الكتابات التي نميل إلى أن ننسبها إليه، وفق منظورات شديدة التباين)؟!. أمّا **الهنغاري— توكي — Tokei**: فيقول: (حدود العالم، قد اتسعت، لتشمل الشعوب كلها، والآداب جميعها، وعلى المثقف أن يعي هذه الحقيقة، كما ينبغي ألا يقلص الأدب أو مفهومه في الأعمال التي تسمى الروائع). كذلك يرى — **اتيامبل**، أن الفكرة الجوهرية للأدب المقارن هي: (اكتشاف الثوابت التي تجمع بين **آداب العالم أجمع**، والفرق بينها، وبين المتغيرات التي تخص كل أدب من الآداب). بينما يربط **غرامشي**، قضية التأثر، بوجود ثقافة مهيمنة — أي أقوى — لطبقة أو مجموعة أو بلد، تؤثر في ثقافة أضعف منها)، ويرد غرامشي، سبب هذه الهيمنة إلى **ظروف البنية التحتية**. في حين يرى — **ميشيل فوكو**، أن: (بنية القول المكتوب والمقروء — **بنية إيديولوجية تحكم النص**، بحيث تتيح لنا معرفة هذه البنية الباطنية وتحليلها، لمعرفة حقيقة النص الظاهر).

أما دراسات **مدرسة (اسكس) في انجلترا**، لما تسميه — **ثقافة التقاطع**، فقد أخذت **(القول الاستعماري)** عن الآخر من ناحية... وآداب العالم الثالث من الناحية الأخرى، بوصفه موضوعاً من موضوعات الدراسة. كذلك نجد أنّ **(الإيديولوجية البنائية)**، تسود أوروبا وأمريكا، حيث اكتشفوا أن للنص الأدبي، بنية إيديولوجية، لا يمكن فصلها عن المجتمع والمؤلف. ويرى **الروسي يوري لوتمان**، أن مادة النص الأدبي — أي اللغة — ليست مادة بلا حياة، أي أن لهذه المادة تاريخاً ودلالات. فالأدب مرتبط بالمجتمع ارتباطاً عضوياً. في حين ترى السيموطيقا — **كريستيفا ولوتمان** — أن النص، علامة أو دلالة، لما حوله من أشياء أخرى، طبيعية أو اجتماعية أو فكرية)، كما تلخص **أمينة رشيد**.

- إن (الإحساس بالعالم)، أصبح حقيقة واقعية، منذ مطلع القرن العشرين، لكن هذا الإدراك، ظل يدور حول ذاته، حتى بدأت مرحلة (رؤية العالم)، حينئذ تدفق سيل

الاجتهاد: رينيه ويلك، يقترح مذهب المنظور الذي: (يقر بوجود شعر واحد، وأدب واحد، قابل للمقارنة في كل العصور، متقدم، متغير، مليء بالإمكانات. فليس الأدب نسقاً مطرداً من أعمال فريدة، لا يوجد بينها شيء مشترك، ولا سلسلة من أعمال تحيطها دورتا الزمان الكلاسيكية والرومانسية، كما أن عالمنا، ليس هذا (العالم المغلق على التماثل وعدم التعدد، حسب ما وضعت مثاله الكلاسيكية الأولى. فالإطلاقية والنسبية زائفتان)، كما يقول.

ويطرح – تودوروف (مفهوم الخطاب) المتعدد كمنظومة أجناس، وأجناس الخطاب تعتمد على المادة اللغوية وعلى الإيديولوجيا السائدة في المجتمع.

في حين نجد أن – لوسيان غولدمان، يطرح مفهوم (رؤية العالم)، كما لخّصها الطائع الحدّاوي، على النحو التالي:

1. إن رؤية العالم، هو نظام التفكير الذي يفرض نفسه في ظروف معينة على مجموعة من الناس، الموجودين في ظروف اقتصادية واجتماعية متماثلة، أي على بعض الطبقات الاجتماعية، فالأدب والفلسفة، هما في مستويات مختلفة: (تعبيران عن رؤية العالم، وأن الرؤى للعالم، ليست وقائع فردية، ولكن وقائع اجتماعية. فمفهوم الرؤية للعالم، يحيل إلى حقيقة اجتماعية وتاريخية، ترتبط بظاهرة الوعي الجمعي). ويرى غولدمان أن الرؤية للعالم: (هي وجهة نظر متماسكة وموحدة حول مجموع الوقائع. إنه نادراً ما يكون فكر الأفراد متماسكاً وموحداً).
2. الفنان يحدد عمله برؤيته للعالم: وسيكون فنه أرستقراطياً برجوازياً أو بروليتارياً، بمقدار ما تكون هذه الرؤية، أرستقراطية برجوازية أو بروليتارية. وذلك يقصي كل نية مقصودة للتعليم أو الدعاوة، يقول لوكاتش: (لا يمكن أن تطرح المشاكل على الأشياء، بل على العلاقات فيما بينها فقط).

3. يميز – غولدمان – بين مجموعات مثل: العائلة، المجموعات المهنية، الثقافية... الخ، فهي سلوكات جماعية، موجهة نحو بلورة بعض المواقف داخل بنية اجتماعية معينة. ويسمي غولدمان الوعي الجماعي الذي يطابقها وعياً إيديولوجيا. أما المجموعات الاجتماعية المتميزة، حيث يكون الوعي والشعور والتصرف،موجهاً نحو إعادة تنظيم كلي وشامل لكل العلاقات الإنسانية، والعلاقات بين الإنسان والطبيعة، أو موجهاً نحو المحافظة الشاملة على البنية الاجتماعية القائمة. وهذه الرؤية الكلية للعلاقات الإنسانية، وعلاقات الناس مع الكون – تجعلنا نميزها عن نمط الوعي الجمعي (الإيديولوجي)، وتجعلنا نسميها (الرؤية للعالم).

4. يربط غولدمان بين الرؤية للعالم، وبين البنيات المقولية (بنيات غير واعية)، باعتبارها البنية الذهنية التي ينطلق منها ذاك السلوك وذاك الفكر، لأن البنيات المقولية التي تتحكم في الوعي الجمعي والمنقولة إلى الكون الخيالي الذي يبدعه الفنان، ليست واعية ولا غير واعية. ومعنى هذا أن الرؤية للعالم، جزء أساسي من الممارسة الإنسانية. لأن من خصائص التصرفات الإنسانية: الطابع الدينامي، والميل نحو التعديل، وتحويل البنية التي ينتمي إليها وتطويرها.

5. يقول غولدمان: (لكل رؤية للعالم، طابع وظيفي، بالنسبة لبعض المجموعات الاجتماعية المتميزة، والتي تقدم ذاتها كوسيلة لمساعدة هذه الجماعات على الحياة والسيطرة على المشاكل التي تطرحها عليهم، علاقاتهم بالجماعة الاجتماعية الأخرى، وعلاقتهم بالطبيعة).

6. يقدم غولدمان – نمذجة أولية لرؤى العالم: رؤية فردية عقلانية أو تجريبية – رؤية مأساوية – رؤية جدلية.

هكذا يضجّ العالم بالأفكار المتناقضة، حيث الفهم الشكلي والفهم الجدلي، يتجاوران ويتصارعان ويتصالحان. وهكذا تهاجر الأفكار من بلد إلى آخر، فيعي العالم ذاته.

* * *

من زاوية أخرى، نحن في العالم العربي، أمام نموذجين: **الأول تقني، والثاني سلفي.** وفي النهاية يلتقي التحديثي مع السلفي في الوظيفة من حيث نفي الذات. فهما يختلفان في طرق وأساليب تأويل العالم فقط، لكنهما يخدمان هدفاً واحداً، هو — **تكريس سلطة الدولة القطرية التابعة لمراكز القوى الرأسمالية العالمية. أمّا السلفي،** فهو يرفض التعرف إلى الآخر، أو حتى الاعتراف بوجوده، كواقع موضوعي، ينبغي مواجهته أو محاورته. والسلفي يصرّ على تأطير الماضي كنموذج ثابت، ويرفعه إلى مرتبة القداسة التي لا تمسّ. وهو أيضاً يرى في هذه الأصولية السلفية الماضوية، نموذجاً يحتذى في كل زمان ومكان، لمواجهة الأفكار الجديدة. وبهذا يساهم السلفي في التقوقع حول الذات الماضوية المغلقة، وهي في ذات الوقت، تعتمد أحد عناصر الوعي الغرائزي، مستغلة الأمية الطافحة في العالم العربي، لتكريس العناصر الميتافيزيقية في الفكر، باعتبارها مقدّسة غير قابلة للمناقشة. وهي مع ذلك تلتقط قشور الشكل التحديثي إذا كان غير مناقض للدين. وهكذا فإن القراءة السلفية تنطلق من **(قراءة المستقبل بواسطة الماضي بعد إعلائه)، كما يقول فؤاد مرسي،** بل إن هذه القراءة السلفية، تلتقي مع الإيمان الإمبريالي وبالتالي مع التبعية. وقد انعكس هذا الفهم على النص الأدبي والثقافي، إذ كيف نعزل السياسي عن الثقافي، ما دام هذا السياسي، هو جوهر ذلك الثقافي. **أما التيار التقني،** فهو يغتصب الحداثة وينسبها لنفسه، لأنه يقدم مجرد ترجمة حرفية للنموذج الأورو-أمريكي مع إضفاء صفة (الحداثة والجدة) عليه. **فالتيار التقني،** يرى أن المسألة، هي مسألة شكل. ولهذا فهو يلجأ إلى التجريد هرباً من أمثلة

الواقع، ولكي لا يتناقض مع سلطة الدولة التابعة القطرية التي ينتمي لها، يقيم صلة مع هذه السلطة لتبرير التبعية بوسائل جديدة جداً، ولكنها وسائل تكريس التبعية، لأن التيار التقني لا ينتجها، بل هو أحد عبيدها. ومن هنا كان البحث لديه عن بنيات مطلقة، تحكم رؤية العالم من أجل توحيد نظرة العالم قسراً. فهو لا يفرق بين أدب عالمي رأسمالي، وأدب عالمي إنساني. بل يتعمد ذلك، حتى لا يدفع الثمن أمام دولته التابعة.

وقد يقول – أساتذة الجامعات الذين يقومون بتسويق فكرة التبعية – **ما علاقة مفهوم التبعية بالأدب المقارن؟**، وهم عادة ما يلجأون إلى نفي علاقة الإيديولوجيا بالأدب، ويعتبرونها تهمة تسيء إلى مفهوم الأدب ومفهوم النص، فإذا دققنا جيداً، وجدنا أن هؤلاء ينفون صلة الإيديولوجيا بشكل عام بالسياسي بشكل خاص من مملكة النص الأدبي، إذا **كانت هذه الإيديولوجيا مناقضة لإيديولوجيتهم، بينما هم في الواقع يمارسون إيديولوجيا أخرى في علاقتها بالنص**، إنها (إيديولوجيا التبعية)، فحين يتعاملون مع النصوص الأورو-أمريكية، على أنها روائع أدبية عالمية، وحين يرفضون التعامل مع نصوص أدبية قادمة من أوروبا الشرقية والصين واليابان والوطن العربي وإفريقيا، بصفتها أنماطاً أخرى مختلفة، فهم يقفون عملياً مع إيديولوجيا التبعية، وضد إيديولوجيا التعددية. فكيف يزعمون أنهم ضد الإيديولوجيا بشكل مطلق.!!!

وهم حين يتبنون القراءة التقنية للنص، أي الاتجاه الشكلي لتوحيد العالم، وهو اتجاه **(الاضطهاد الأخوي العالمي)**، وفي نفس الوقت اتجاه **(الأخوة القسرية الجمالية)**، فإنهم ينفون التناقض، ونفي التناقض، هو أحد أشكال التبعية الإيديولوجية والسياسية في الأدب. وهي تبدأ قبل الأدب، في الفكر والسياسة. وهم حين يدخلون في مقارنات مباشرة بين النصوص مع إلغاء إيديولوجية وتاريخ هذه النصوص وإنتاجيتها، فهم يهدفون إلى القفز عن البنية الحاكمة الأساسية في النص، باللجوء إلى (هيكل النص).

وقد يقال إن الكلام عن الإديولوجيا، يتم من خارج النص. ونحن نقول: لنفترض مثلاً صحة هذا الرأي، ولكن تعالوا نقرأ إيديولوجيا النص من داخله، دون أي تقويل خارجي. إن أي نص في العالم، ليس بريئاً من الإيديولوجيا حتى (الشعر الصافي) الذي يعبر عن إيديولوجيا الهروب من العالم، وإقامة مملكة شعرية وهمية خارج الصراع.!!

- يطرح كتاب (قضايا فكرية)، بإشراف محمود أمين العالم، مجموعة من الأفكار حول التبعية، نختار منها ما يلي: يناقش إبراهيم العيسوي، (معنى التبعية)، فيقول: (إن التبعية ليست اتهاماً، وإنما هي تعبير عن ظرف موضوعي، تعيش في ظله معظم دول العالم النامي. ويرى أن آليات التأثير والإخضاع، قد تطورت وأصبحت تأخذ أشكالاً خفية وصوراً غير مباشرة منها: الحرص على أن كل شيء يتم بين الدولة المهيمنة والدولة التابعة، إنما يتم من خلال الحوار الحر، والمفاوضات المباشرة، والمصلحة المشتركة بين البلدين)، وبطبيعة الحال، فإن الواقع يناقض هذه المجاملات الشكلية. ويرى الكاتب أن الأثر الخارجي لا يحدث مفعوله، إلاّ إذا توافر الوسط المحلي المناسب، وهو البنية الاجتماعية المتضمنة عناصر مستعدة للتجاوب والتفاهم والتعاون مع الطرف الأجنبي. وتؤدي أوضاع التبعية - كما يشير العيساوي - إلى: (تعطيل الإرادة الوطنية للدولة التابعة، وفقدانها السيطرة على شروط إعادة تكوين ذاتها أو تجددها). ويرى أن التبعية تحمل معنى (اللحاق بالغير والاعتماد على الغير)، (وأن التبعية هي جوهر التخلف، وأن التنمية هي نقيض التخلف، وأن التبعية علاقة استغلالية، تشوه الثقافة الوطنية، وتحط من شأن التراث الحضاري. فالاعتماد المتبادل بين دول العالم - كما يقول العيساوي - حقيقة واقعة في العالم المعاصر، كما أنّ الخروج من التبعية، لا يعني التقوقع والانعزال عن العالم والاكتفاء الذاتي. والبديل عن التبعية، هو التنمية المعتمدة على الذات. فالدول التابعة، ليست فقيرة الموارد)، لكن المشكلة تكمن في النهب الرأسمالي لهذه الموارد، وإعادة تصديرها للسوق التابع، فيحدث

الاضطهاد مرتين، بل أكثر. ويرى الكاتب في النهاية أن هناك جدلية للتبعية، أي ظهور قوى محلية مضادة.

وينطلق مصطفى كامل السيد في تحليل التبعية من منطلق مماثل: (فالمؤكد لدى العرب جميعاً، هو العلاقة الوثيقة الاستراتيجية بين الكيان الصهيوني والولايات المتحدة، ومع ذلك نجد أن هذه الولايات المتحدة هي: (الصديق لأغلبية الأنظمة القائمة في العالم العربي، بل إن النظم الموصوفة بالراديكالية، ما زالت تمد معها الجسور عبر قنوات متعددة). ويقدم الكاتب أمثلة من الحياة اليومية حول مظاهر التبعية، ومنها مثال ظهور محلات تجارية مثل: (سلام شوبنج سنتر لملابس المحجبات). إن هذا المثال الذي يذكره الكاتب، يصلح أن يكون مجالاً لدراسة واسعة، فهو يشتمل على أكثر العناصر تبعية من العنوان فقط، ويؤكد ما نكرره دوماً من أن المثقف السلفي والمثقف التقني الحداثوي، يلتقيان، كما يؤكد لقاء السلفي مع الإمبريالي: في تطبيق التبعية، كما يؤكد على تزوير مفاهيم إنسانية مثل (السلام)، بل يؤكد على أزمة السلفي الذي يرفض التعرف إلى الآخر، ويتعصب ضده — ولكنه في الممارسة يرضى بالتبعية، ما دامت تحقق له الحداثة والإيمان. ويؤكد الكاتب أن (التبعية — ظاهرة تاريخية بدأت منذ انطلقت الرأسمالية الغربية منذ أربعة قرون، لإخضاع أقسام العائلة الإنسانية الأخرى لحاجاتها. ويضيف: (إنّ الكتابات الأولى في إطار مدرسة التبعية، كانت على يد فريق من علماء الاقتصاد والاجتماع في أمريكا اللاتينية، وكانت تعبيراً عن إخفاق تجربة التطور الرأسمالي في مجتمعات أمريكا اللاتينية. وكان، راؤول بربيش، هو أول من أطلق تعابير: المراكز — Centers، والأطراف أو التخوم — Perieherg، وأن مصطلح — التبادل اللامتكافئ — ne equal exchange طرحه الفرنسي — ارتيجي أمكانيويل. ثم يعرض الكاتب لآراء أندريه جوندر فرانك — أشهر منظري التبعية الذي نشر أفكار مدرسة التبعية في الولايات المتحدة، ويقول إن فرانك، قد

وصف بعض مجتمعات العالم النامي، مثل البرازيل، بأنها: (تحتل مكاناً وسطاً – intermediate position، بين المجتمعات الطرفية، ومجتمعات المراكز، بل تقوم بدور شبه إمبريالي Sub-imperialism في الأقاليم المحيطة بها. ويرى فرانك أن التنمية في ظل التبعية، إنما هي تنمية للتبعية. ويرى فرانك أن الحل الوحيد للمجتمعات الطرفية: (يتم عن طريق العمل الواعي الذي يؤدي إلى تنمية مستقلة ذاتياً لا تتحقق إلاّ بقطع الصلات مع المراكز الرأسمالية).

ويرى جوهان جالتج (نرويجي)، أن الاستعمار البنيوي: (ناتج عن وجود رأس جسر لمجتمعات المراكز في المجتمعات الطرفية، ويتمثل رأس الجسر هذا في النخبة الحاكمة في المجتمعات الطرفية). ويقول الكاتب أن بعض الكتاب السوفييت، يميلون إلى نقد التبعية على اعتبار أنها ترى: (التناقض الأساسي في العالم، هو بين دول صناعية (رأسمالية – اشتراكية، ودول منتجة ومصدرة للمواد الخام)، ويرى أن الانقسام الأساسي في العالم، هو (بين المعسكر الاشتراكي وحركة التحرر الوطني من جهة، والمعسكر الاستعماري من جهة أخرى).

أما سمير أمين، فيقول: إن نقد النظرة التي تؤمن بالمصير المتجانس عن التوسع الرأسمالي، يبدأ بملاحظة أن التوسع المذكور، لم يحقق – بعد أربعة قرون – هذا التجانس المنتظر، بل ليس التجانس في جدول أعمال المستقبل المنظور. فالقول بأن الميل إلى التجانس، هو انعكاس للقوة الرئيسية، بينما عدم التجانس، هو أمر انتقالي فقط)هو قول فارغ من أي مضمون، إذ أن الصفة الانتقالية هنا، ظهرت بظهور الرأسمالية واستمرت حتى الآن، ويصلح قول سمير أمين لتطبيقه تماماً في مجال الثقافة، فهل – رغم مصطلحات (الثقافة العالمية)، و(الأدب العالمي)، و(عالمية الأدب وغيرها – هل تجانس الأدب في العالم، وهل أصبحت هناك نظرة موحدة حتى لوظيفة الأدب. بل هل المحاولة التقنية البنيوية الأورو-

أمريكية، لتوحيد وجهة النظر الجمالية العالمية، قابلة للتحقق، ما دام النموذج الأورو- أمريكي هو النموذج والمثال!!، أي بنفي باقي العالم.

ورغم محاولات مثقفي البلدان النامية، التعرف إلى هذا النموذج، فما هي المحاولة المقابلة من قبل الغرب الرأسمالي، للتعرف إلى آداب العالم النامي. إن محاولة التعرف الوحيدة هي **محاولة التعرف إلى أدب وثقافة النخب الحاكمة في الدول التابعة والترويج لها على أنها تمثل آداب الشعوب الأخرى.** ومن جهة أخرى يعرف **سمير أمين، مفهوم (الأطراف)** بالقول: إن الأطراف المعروفة بالنفي: (هي المناطق التي اندمجت في النظام العالمي، دون أن تتبلور إلى مراكز، فهي إذن تلك المناطق التي تتحكم القوى الخارجية في تحديد مدى واتجاه التراكم المحلي فيها). ويضيف **سمير أمين** أن عوامل الهزيمة في العالم العربي هي: **أولاً:** الحدود التاريخية لمشروع التحرر الوطني. **ثانياً:** مصالح القوى الحاكمة في الخليج. **ثالثاً:** عداوة الغرب المستمرة واستخدامه لقاعدته العسكرية (إسرائيل). وتبع ذلك - إحلال إيديولوجيا سلفية ماضوية، محل الإيديولوجيا القومية الشعبية، وهذه الإيديولوجيا السلفية: **(الطائفية - التعصب الديني - فلسفة اليأس)**، جزء من الأزمة. ويرى سمير أمين أن الخيار، يكون بين (**فك الارتباط**) وبين (**التكيف**)، والتكيف ليس ممكناً، لأنه انتحار، وهو لا يرى بديلاً لمواجهة التحديات، إلاّ من خلال (**فك الارتباط**). ويرى أن المشكلة المركزية، هي **مشكلة الديمقراطية**، ويقول: (ولا نعني هنا مشكلة مواجهة الخارج. فلا مفر من اتخاذ طريق **فك الارتباط**، وفتح باب مرحلة الانتقال الصعب والمتناقض، نحو الاشتراكية).

أما فيصل دراج - في دراسته **(وضع الثقافة في شروط التبعية)**، فهي تمس موضوع التبعية الثقافية مباشرة، حيث يرى منذ البدء أن الصراع، هو بين **ثقافة تابعة، وثقافة وطنية،** وأن الصراع لا يدور بين شرق وغرب أو خارج وداخل. ويرى أن ربط سؤال

الثقافة، بوضع الدولة يلغي جملة من المفاهيم الزائفة: ثنائية المثقف والسلطة – شعار السلطة الثقافية – وهم المعرفة الشكلية المتعالية عن المجتمع وحاشيتها المعروفة باسم: المثقف التقني، أو خبير المعرفة. ويتحدد وضع الثقافة – كما يقول دراج – في الصراع السياسي بين القوى الوطنية، والقوى التابعة. وهذا الصراع هو الذي يسقط وهم (قوة الأفكار)، وشعار الإحياء الثقافي المزعوم. ويصف مفهوم (الثقافة العالمية) بأنه: (قناع إيديولوجي للنهب الاستعماري، ودوره في حقل الفكر، هو تهيئة الشروط من أجل إنتاج، وإعادة إنتاج العلاقات الرأسمالية على المستوى العالمي، بإلغاء مفهوم التنوع الثقافي، أي- بإلغاء الشخصية الوطنية لكل المجتمعات المناهضة للنموذج الرأسمالي). ويرى أن شعار (العالمية) الذي كان أداة الإمبريالية الإيديولوجية في مراحلها الأولى: قد انتقل الآن في مرحلة الاستعمار الجديد إلى شعار (الحداثة).

ثم يتطرق فيصل درّاج، لنموذج (المثقف التقني) – البنيوي، فيقول: ظهر المثقف التقني في الحقل الثقافي العربي منذ أواخر الستينات. ووجد (المثقف الجديد)، أنه لا يلتقي بالسلطات القائمة، استناداً إلى توافق سياسي أو إيديولوجي، بل يلتقي بها عبر باب جديد هو: الاختصاص الذي يفضي إلى إيديولوجيا التكنيك والتحديث). فالمثقف التقني، يرجم الإيديولوجيا بحجارة العلم، ويربأ عن السياسة باسم موضوعية مفترضة لا تتعايش مع السياسة. ولهذا يرى أن التحرر من الإشكالية الإيديولوجية السياسية، يتم بالتحرر من الزمن الاجتماعي وبالانغلاق في زمن مستقل عن المجتمع، هو، زمن العلم أو الحداثة أو الإبداع. إن اتكاء المثقف البنيوي – يواصل دراج – على المقولات المجردة مثل: النص – البنية – الأنساق – التناظر – (اللغة)، هو الذي يجعله يعزل زمن الكتابة عن الزمن الاجتماعي، ويقوده هذا إلى تصنيم عملية الكتابة، فتبدو كما لو كانت عملية كونية، ذات قوانين كونية، تتجاوز حدود الزمان والمكان. وتتساوى لديه الثقافة الإمبريالية

العالمية، مع الثقافة الثورية العالمية، حين يلغي الصراع. إن المثقف التقني — كما يضيف فيصل دراج — يقدم خطابه، كما لو كان خطاباً تنويرياً جديداً، بالغ التجديد، فهو يستبدل زمن الإيديولوجيا بزمن العلم، وزمن الاتباع بزمن الحداثة، وزمن التأويل بزمن التحليل). ويصل فيصل دراج إلى نتيجة مفادها، أن المثقف التقني — البنيوي — يعزل المعرفة عن أسئلة الحياة، والثقافة عن الجماهير، ويلتقي مع الدولة التابعة). ثم يطرح (درّاج)، الحل، حيث أنّ الهوية الوطنية في لحظة الصراع ضد التبعية، وإعادة بناء المعرفة الجماهيرية، تقوم بتفكيك وتركيب الثقافة الشعبية).

* * *

وهكذا نصل إلى خلاصة، حول مفهوم المثاقفة: (الإحساس بالعالم)، و(التلذذ بالتبعية):

أولاً: ما زال مفهوم (المثاقفة)، مفهوماً أورو-أمريكياً، يعمل لصالح طرف واحد، هو المركزية الأورو-أمريكية الأدبية والفكرية، وهو مفهوم يتمحور حول مفاهيم فرعية أخرى تدور حول مقولات: (تحضير المتوحش) — (نهب الأرض المتخلفة)— (مؤاخاة المتخلف عبر تدجينه واستغلاله، بما يكرس تبعيته الدائمة لمراكز الأدب العالمي الرأسمالي) — (تغيير شكل التثاقف معه، بإفهامه عناصر تبرير تبعيته شكلاً، وإعطائها شكل الحوار الحر بين طرفين. كل هذا مع بقاء المراكز صاحبة القرار، وبقاء التخوم المنفية، تخوماً تابعة ومجرد تخوم خادمة.

ثانياً: ظهرت أصوات أوروبية قليلة، تطالب نظرياً فقط بالانفتاح على الثقافات الأخرى من وجهة نظر تجميل مفهوم العالمية، ولكن مع حصر هذه الثقافات الأخرى في مجال موحد: (الشرقية — السلافية — الإفريقية — الصينية)، بحيث تبقى صفة (الأخرى) لاصقة، بها أي بقائها مجرد (آداب ذيلية).

ثالثاً: هناك نمو واضح لعالمية القرن العشرين، بسبب تحسن وسائل الاتصال الحديثة، لكن هذه (العالمية الحداثوية)، أعطت امتيازات جديدة لتكريس التبعية، لأن آداب الأطراف لا تستفيد من هذا التحسن، بل إن هذا التطور التكنولوجي، يساهم في سيطرة مفاهيم (**اللغات والآداب الحية**)، بمركزة الفوائد الحداثوية في آداب هذه اللغات، مع استمرار اعتبار الآداب الأخرى، (**هامشية وفولكلورية**)، تصلح لدراسات الاختصاص.

رابعاً: لعبت النخب الحاكمة في العالم العربي التي تمارس التبعية في خلق المثقف التقني البنيوي الحداثوي التجريدي جداً، باعتباره يكرس مفهوم التبعية من حيث تقليده للنموذج التي تصدره مراكز القلب الرأسمالي، وباعتبار أنّ التجريد الفني لا يتناقض مع ثقافة السلطة، بل هو يزينها ويجملها بالحداثة، ويعطيها شكلاً مقبولاً من خلال القفز والالتقاط للشكل. **وليست المصيبة في التبعية كواقع موضوعي، بل إن المصيبة، تكمن في التلذذ بالتبعية، والدفاع عنها وتبريرها.** ومما يؤكد مقولتنا المستمرة أن التقني والسلفي، يلتقيان حول هدف واحد في النهاية، رغم تناقض الأساليب والأهداف: أنّ (السلفي في أفغانستان،يلتقي مع التقني الأمريكي لخدمته). كذلك: مثال معاهدة كامب ديفيد المصرية — الإسرائيلية، حيث ساهم فيها التقني والسلفي معاً.

خامساً: في ظل واقع التبعية والتلذذ بها، لاحظنا انكفاء الأدب على ذاته بل انكساره، وقد كانت مظاهر التبعية الثقافية الجديدة في العالم العربي، **بدأت منذ هزيمة 1967**، حين بدأت القوى الثقافية القطرية المحلية التابعة، تلتقط فتات النظريات التوحيدية القسرية الإجبارية الرأسمالية من خلال نظريات البنى والأنساق الحاكمة المطلقة الموحدة لأدب العالم، ومن خلال تكريس التوحيد الأورو-أمريكي الإجباري، عبر (النظرية الأورو-أمريكية الأدبية)، أو (نظرية الرأسمالية الأدبية). كما نلاحظ تصاعد التبعية

الثقافية والأدبية، عادة في ظل الهزائم العسكرية والسياسية. كما نلاحظ أيضاً، تعدد أشكال تبرير التبعية والتلذذ بها... مع استمرار المراكز الرأسمالية في إنتاج أشكال التبرير الثقافي، بما يقنع التابع أنه ليس تابعاً، مثل مقولة (النص المغلق المطلق).

سادساً: إن مواجهة التبعية، يتم بإعادة إنتاج **الثقافة الشعبية الديمقراطية**، والاعتماد على الذات، ومعرفة حدود الهوية الوطنية، إضافة لاختيار النموذج الثقافي الديمقراطي في العالم والتحالف معه. وهذا يتم بمواجهة إغراءات الثقافة التابعة المحلية، ورفض جماليات الاستهلاك الخادعة.

سابعاً: هناك مفهومان لنظرية (المثاقفة)، لا ثالث لهما هما: المثاقفة الطوعية والمثاقفة القهرية. والسائد هو المفهوم الأورو-أمريكي، أي (التثقيف الإجباري والتزام النموذج الأوروبي). أما نظرية التبعية، (فلها ثلاث حالات: حالة تاريخية استعمارية – حالة استعمارية جديدة وحديثة متطورة الشكل – حالة تلذذية يفرح فيها التابع، بعبوديته. وأرى أن المثقف العربي التابع أقرب إلى الحالة الثالثة).

ثامناً: إن الدراسات الجامعية العربية في الأدب المقارن، تتهرب عادة من دراسة فرعي: (التبعية) و(المثاقفة)، ليس بالمعنى الانثربولوجي، كمقدمات أساسية لأي بحث مقارن. وعادة ما تهرب هذه الدراسات إلى مقولات (العالمية)، و(الأدب العالمي)، و(الثقافة العالمية)، و(العلاقة الثقافية الإنسانية مع الآخر)، بمفهومها الإمبريالي، وفي إطار العبودية للمركزية الأورو-أمريكية الإنسانوية، أو بمفهوم: مثالي لا وجود له في الواقع.

تاسعاً: إننا نلفت الانتباه منذ الآن إلى محاولات الخلط المتعمد بين: **(الآخر العالمي)**، و**(الآخر الإسرائيلي)**، و**(الآخر اليهودي في العالم)**، رغم الفروق الواضحة، لأنّ هذا الخلط، يتعمد محو الشوط التاريخية التي ولد فيها الأدب.

عاشراً: لا يمكن عند تحليل: (النصّ الأدبي)، و(النصّ الثقافي)، أن نقول بمقولة (النص المغلق الشكلاني، لأنها مقولة إطلاقية، تتعلق بمطلقات غير موجودة حتى في (النصّ الصـافي)، فاللغة نفسها، لها دلالات إديولوجية في رؤيتها للعالم المنظور. ولكنّ هـذا لا ينفـي وجود الخصوصية في الواقع النصّي. فنحن نقرأ بلاغة وعلامات ولسانيات النص، لكن وظيفة الناقد أن يقرأ مكبوتات النص المعرفية، في إطار فهم آليات التفاعـل داخـل النص، وفهم آليات التفاعل مع المحيط القريب، وفهم إنتاجية النص ودرجات استقباله، وأسباب الاستقبال. وهذا هو مجال المثاقفة والتفاعل الثقافي، أي أن التحليل الأدبي، هو المرحلة الأولى من مراحل القراءة الثقافية للنصّ، لكنّ مفهوم (المثاقفة)، **يظـلّ يحمـل مفهوماً سيء السمعة، وتلك هي المشكلة.**

المراجع:

1. كتاب اليونسكو: (أصوات متعددة وعالم واحد: الاتصال والمجتمع)، منشورات الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.
2. أنور عبد الملك: تغيير العالم، منشورات عالم المعرفة، الكويت، 1985.
3. لوسيان غولدمان: المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة، ترجمة نادر ذكرى، دار الحداثة، بيروت، 1981.
4. رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981.
5. إدوارد سعيد: الاستشراق: المعرفة – السلطة – الإنشاء، ترجمة كمال أبو ديب، منشورات مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1981. وانظر: الطبعة الإنجليزية، 1978.

- كذلك انظر: نقد / صادق جلال العظم، ومهدي عامل لكتاب الاستشراق.

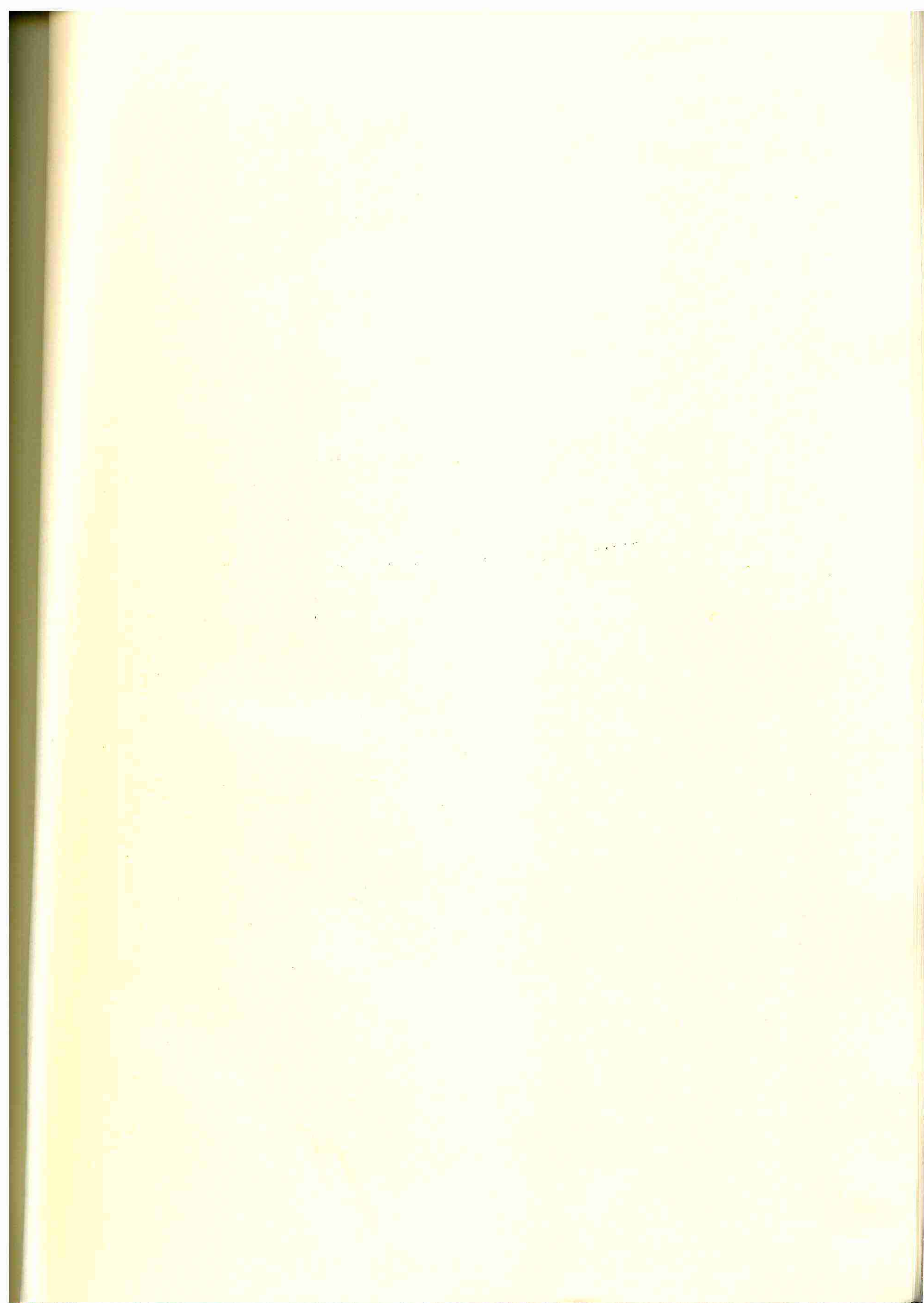
6. محمد عابد الجابري: تطور الانتلجنسيا في المغرب العربي، لمجموعة من الباحثين، بإشراف عبد القادر جغلول، منشورات دار الحداثة، بيروت، 1984.
7. دحماني محمد: تغريب العالم الثالث: الخرافات والحقائق، ترجمة: دمري أحمد، منشورات ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائرية، 1985.
8. عمار بلحسن: الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
9. عبد الكريم طبيش: المؤتمر الحادي عشر للرابطة الدولية للأدب المقارن، دراسة إحصائية، بحث قدم لجامعة قسنطينة، بإشراف: عزالدين المناصرة – الجزائر.
10. أمينة رشيد: وضع الأدب المقارن في الدراسات المعاصرة، مجلة فصول، القاهرة، مجلد 3، عدد 3، أبريل – مايو – يونيه، 1983.
11. الطائع الحداوي: مفهوم رؤية العالم عند لوسيان غولدمان، مجلة دراسات عربية، عدد 12، بيروت، 1985.
12. شربل داغر: جبران يهزم الكتاب العرب بالفرنسية، مجلة (كل العرب)، باريس، أكتوبر، 1985.
13. ت.س. تودوروف: مفهوم الأدب، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دراسات عربية، عدد 3، بيروت، 1985.
14. اليوم السابع (مجلة): كلمة المحرر الثقافي، 1986/4/21، باريس.

15. ايفريم كارانفيلوف: الجذور والعجلات وضيق الأفق المعاصر، ترجمة ميخائيل عيـد، مجلة (الهدف) الفلسطينية، 1986/3/22.
16. عبد القادر حسين: المافيا الأمريكية تصنع الآراء، مجلة (فلسطين الثورة)، 1986/3/22، قبرص.
17. ليونيد آندرييف: أدب أوروبا الغربية، القرن العشرون، ترجمة (مجلة الحرية) الفلسطينية، 1985/8/18.
18. صبري حافظ: ندوة الحوار العربي-الأوروبي، مجلة فصول، القاهرة، م3، ع3، 1983.
19. هادي العلوي: الحضارة الصينية وتفاعلها مع الحضارة العربية، تلخيص: فايز العراقي، مجلة (الحريـة)، 1985/12/1.
20. خوان فري: ما تدين به الثقافة (لعرب إسبانيا)، عرض: عيسى مخلوف، اليوم السابع، 1986/4/7.
21. صحيفة النصر: أدب المغرب العربي المكتوب بالفرنسية، قسنطينة، الجزائر، 1986/1/7.
22. نزيهة زاوي درار: الفرنسيون قلقون على لغتهم، صحيفة (أضواء) الجزائرية، 1986/3/15.
23. محمود أمين العالم (إشراف): قضايا فكرية – الكتاب الثاني (مصر بين التبعية والاختيار الاشتراكي). انظر مقالات: (سمير أمين، فؤاد مرسي، فيصل دراج، إبراهيم العيسوي، مصطفى كامل السـيد، افتتاحيـة محمود أمين العالم، مداخلات فريدة النقاش في ندوة المائدة المستديرة حول التبعيـة)، منشـورات دار الثقافة الجديدة، القاهرة، يناير، 1986.
24. شؤون عربية: العرب وأوروبا، حوار الحضارات، عدد 28-29، سنة 1983.

الفصل الثاني

التفاعل المتبادل بين اللغات

* محاضرة ألقيتْ في ندوة (يوم العربية)، بدعوة من (جامعة البتراء الخاصة – عمّان)، بتاريخ – 2005/3/23.



- هناك شرائح من البشر، سُجّل في هويّاتهم المدنية، أنهم ... (بدون دين). والمقصود بالدين هو الأديان المعروفة: الإسلام، المسيحيّة، البوذيّة، واليهوديّة، الهندوسية،... وغيرها. ورغم أن الإنسان، حتى الذي بلا دين رسمي، لا يستطيع العيش بدون معتقدات، تجاه الله والطبيعة والإنسان، مهما كان شكل هذا الإيمان، إلاّ أنّ المجتمعات العالمية، تعترف بوجود، وبأحقية الإنسان في أن يكون (بدون دين)، إذا ما رغب في ذلك، وإذا ما سمح له نظام الدولة التي يعيش في ظلّها، بذلك. ويمكن للإنسان أن ينتقل من هُويّة عرقية إلى هُويّة أخرى، بوساطة الانتساب، بسبب التفاعل الدائم، بوساطة الهجرة والتهجير واغتصاب الهُويّة الأصلية، بتدميرها وتحويلها إلى هُويّة أخرى، كما هو الحال مع هوية الهنود الحمر الذين اغتصبت أرضهم وهُويّتهم العرقية التي تدلّ على الأرض، فأصبحت الهُوية والأرض، (أمريكية)، ففي عام 1492م، كان عدد **الهنود الحمر**، هو – **112 مليوناً**، ثمّ أصبحوا في الإحصاء الأميركي الرسمي عام 1900م – **رُبع مليون فقط**. أمّا التحويل من عرقية إلى أخرى، بالاختيار الطوعي، فنحن نجده في رموز ثقافية معروفة، مثل: رينيه ويليك (التشيكي–الأمريكي)، وڤايسشتاين (الألماني–الأمريكي)، وإدوارد سعيد (الفلسطيني–الأمريكي)، وجوليا كريستيفا، وتودوروف (البلغاريان – الفرنسيان)، والياس كانيتي (البلغاري – البريطاني)، وغيرهم كثير، لكن **الشاعر الإيرلندي الشهير – شيماس هيني**، فعل العكس، حين رفض أن توضع مختارات من شعره،ضمن مختارات من الشعر البريطاني، صدرت عن دار بنجوين، وأرسل قصيدته الشهيرة (خطاب مفتوح) التي يقول فيها:

- أمّا أن أكون بريطانياً ... فلا

الاسمُ ... في غير مَحلّه.

- هكذا نجد أنّ الدين والعرق، يقبلان التحويل إلى درجة المحو، بالاختيار الطوعي، أو الاغتصاب، أو الاختيار القهري. ويبقى عنصر: **اللغة**: عنصراً مُهيمناً في هوية الإنسان.

فنحن بحاجة دائماً إلى لغة نتكلم بها، من أجل التواصل مع الآخرين، سواءٌ أكانت: اللغة – الأم، أو اللغة الأخرى المكتسبة، أو حتى لغة الإشارة، إذا ما كنّا من ذوي الاحتياجات. وتبدأ اللغة في المرحلة الغريزيّة (الطفل مثلاً)، من خلال – الملكة اللغوية التي تولد من خلال المحاكاة في مرحلة أولى، حيث نلاحظ المحاولات الدؤوبة للطفل، وهو يحاول استعمال التصريفات للأفعال والضمائر، وحتى بناء الجملة، أو بناء متواليات من الجمل. أما المرحلة الثانية من الاكتساب، فهي تبدأ باندماج الطفل في النظام النحوي المدرسي المُقنّن، بشكل عام. يقول تشومسكي: (لا يوجد تناقض، عندما نقول: إنّ العقل/ الدماغ، يُعيّنُ تأويلاً، يختلف عن البنية التي تحددها الملكة اللغوية، أو أنه يفشل في تعيين البنية التي تحدّدها. فاستعمال اللغة الفعلي، تدخل فيه بعض عناصر العقل/ الدماغ التي تتجاوز الملكة اللغوية، فلذلك قد لا يعبّر عمّا يدركه المتكلّم أو ما يقوله، تعبيراً دقيقاً عن خصائص الملكة اللغوية، إذا أُخذت منفردة)[1]. ويرى تشومسكي أنّ الملكة اللغوية، خصيصة إنسانية فريدة. فالكائنات الأخرى مثلاً لها أنظمة اتصال، لكن هذه الأنظمة تختلف عن اللغة الإنسانية بخصائص مختلفة. فاللغة ليست وسيلة اتصال فحسب، بل هي وسيلة تعبير عن الفكر. ولا نعلم سبباً واحداً، كما يقول تشومسكي يدعونا إلى: (**الاعتقاد بوجود أي اختلافات في الملكة اللغوية، يرجع سببه إلى الاختلاف العرقي**)[2].

وبطبيعة الحال، هناك (اللغة – الأمّ)، أي اللغة الطبيعية التي ينطق بها الإنسان بشكل تلقائي، يجمع بين الغريزة والاكتساب. وهناك لغات أخرى نتعلّمها أو نُجبر على تعلّمها انطلاقاً من الاحتياج أو الجبر. كذلك، قد تُجبر فئة من الناس على تغيير لغتها، أو تختار فئة أخرى، لغة أخرى، لكنّ النواة الصلبة للغة الأصلية تظلّ تقاوم، فالنمط السائد في هذه الحالة، هو – ازدواجية اللغة. وما دامت ازدواجية اللغة، حقيقة موضوعية من حقائق التفاعل العالمي، فإن اللغات تتصارع من أجل البقاء أولاً، ومن أجل الانتشار ثانياً، ومن

أجل السيطرة ثالثاً. وفي كل الحالات، ظلّ - مبدأ: **التعددية**، هو الذي يحكم الواقع العالمي. ويُجمع معظم العلماء على أنّ - (**مبدأ - الاستعمال**)، هو الذي نقيس به فاعلية اللغة. فإذا أخذنا بمبدأ الاستعمال اللغوي، فنحن بطبيعة الحال، نأخذ بالمبدأ الأول من مبدأ الاستعمال - أي الاستعمال - **كلغة أمّ**. وفيما يلي بعض الإحصاءات العامة، غير الدقيقة، ولكنها تؤشّر إلى الاتجاه العام **لمبدأ الاستعمال والفاعلية**:

عدد الناطقين بأهم لغات العالم - كلغة أمّ:

اللغة	العدد بالمليون	النسبة -عام 2000	عدد نقاط الفاعلية
1. الصينية (مندارين)	874	%14.5	13
2. الهندية	366	%6.1	—
3. الإنجليزية	341	%5.7	37
4. الإسبانية	322	%5.4	20
5. العربية	240	%4	14
6. البنغالية	207	—	—
7. البرتغالية	—	—	10
8. الروسية	167	%2.8	16
9. الفرنسية	—	—	23
10. الألمانية	—	—	12
11. اليابانية	—	—	10
12. الهندو-أوردية	—	—	9

- كان هذا الجدول، في الأصل، عبارة عن ثلاثة جداول،[3]، أدمجناها في جدول واحد، وهي تؤشر أولاً: إلى مبدأ الطبيعية، أي استخدام اللغة-كلغة أم، كما تُؤشّر إلى مبدأ: الاستعمال، ومبدأ الفاعلية، بغضّ النظر عن عدم دقة الأرقام. ونستنتج منه ما يلي:

أولاً: اللغة الصينية (المندارين)، هي اللغة الأولى من حيث عدد الناطقين بها – كلغة أمّ، من بين جميع لغات العالم. وتليها: الهندية، ثمّ الإنجليزية، ثمّ: الاسبانية، ثمّ: **العربية**... الخ. **فاللغة العربية – إذاً، تقع في المرتبة: الخامسة، من حيث عدد الناطقين بها – كلغة أمّ.**

ثانياً: نفهم مبدأ – الفاعلية، على أنه يعني: استعمال اللغة – كلغة أمّ، إضافة لمبدأ – الفاعلية والانتشار خارج – اللغة الأم. وهنا كانت – **الإنجليزية، هي اللغة الأولى،** بامتلاكها – سبعة وثلاثين نقطة، وتليها: الفرنسية – 23 نقطة، فالاسبانية – 20 نقطة، فالروسية – 16 نقطة، فالعربية – 14 نقطة.

ثالثاً: والخلاصة هي أن – **العربية، تقع في المرتبة الخامسة في العالم، من حيث كونها – لغةً أمّاً، ومن حيث الفاعلية والانتشار.**

– لقد لعب: الاستعمار الحديث والعولمة، دوراً كبيراً في توسّع اللغة الإنجليزية، وهيمنتها، بينما اكتفت اللغة الصينية (المندارين) التي ينطق بها حالياً: **1.3 مليار إنسان صيني**، بالمرتبة الأولى كلغة أمّ، لكنّها لم تتوسّع خارج ذلك، انطلاقاً من الانغلاق الصيني السابق على العالم، رغم توسّع الثقافة الصينية في فترة – المدّ الثوري. ومعنى ذلك أن الصين الثورية لعبت دورين متناقضين: الانغلاق والانفتاح معاً. أما – الصين الحالية، فهي تعيش مرحلة مخاض انتقالي، قد يؤدي إلى ثورة جديدة، قد تستفيد اللغة الصينية منها، في مجال الفاعلية والانتشار، خصوصاً في عصر ثورة المعلوماتية، وهي ثورة عالمية الطابع، لكن الإنجليزية، ماتزال تسيطر على اتجاهاتها الرئيسية في الانترنت وغيره، تليها: الألمانية واليابانية والفرنسية. لقد اهتمّ اللسانيون العرب، بمحاولة تأصيل (علم اللسانيات الحديث)، خصوصاً منذ مؤتمري القاهرة، 1973 و1975، ومؤتمري تونس: 1976 و1978، ومؤتمري دمشق: 1980 و1981، ومؤتمري الرباط: 1982 و1983. ففي مؤتمر الرباط

عام **1983** الذي انعقد تحت عنوان: (اللسانيات التطبيقية العربية ومعالجة الإشارة والمعلومات): (اجتمع أكثر من مائة عالم مختص في الهندسة والحاسبات الإلكترونية واللسانيات، كانوا قد أتوا من البلدان العربية والأجنبية التالية: الجزائر، مصر، العراق، الكويت، المغرب، العربية السعودية، السودان، سوريا، تونس، كندا، فرنسا، ألمانيا الاتحادية، ألمانيا الديمقراطية، الولايات المتحدة، وشارك في المؤتمر: عبد الرحمن الحاج صالح (الجزائر) – سالم الغزالي (تونس) – محمد مراياتي، مازن الوعر، بشير المنجد، (سوريا) – أحمد خضر غزال، عبد القادر الفاسي الفهري (المغرب) وعدنان الأمين (العراق) ... وغيرهم. وتمّت مناقشة مسألة – **علم اللسانيات الحاسوبي – المعلوماتي)**[4]. فالعرب يمتلكون الرغبة في الاندماج في التطورات التكنولوجية التي تفيد اللغة العربية، وتساهم في استعمالها وانتشارها، كما أنهم يحاولون منذ أوائل التسعينات من القرن العشرين، الدخول في النادي المعلوماتي، بخطى سريعة، لكنهم ما زالوا يعيشون مرحلة الدهشة والإعجاب والاستهلاك غير العقلاني في استعمال الأجهزة الحديثة. ويجب أن أشير هنا إشارة خاصة لكتاب المصري نبيل علي: (العرب وعصر المعلومات) الصادر عام **1994**. فهو أول من شرح مفهوم أل: (Hypertext) الذي ترجمه **بالنص الفائق**، مثلما ترجمه آخرون: (النص المترابط)، و(النصّ المركب)، و(النص المُفرّع)، و(النص المولّد)، وأنا أُفضل ترجمته بِ: **(النصّ المُتشعّب)**. وكان **نبيل علي، هو أوّل من طبّق منظور النصّ الإلكتروني، على نصّ أدبي عربي**، هو: (رواية: ذات، لصنع الله إبراهيم)[5]، عام **1992**. بطبيعة الحال، يمكن أن نستفيد من آلية **(النصّ الإلكتروني)**، لتطوير مفهوم – التناصّ والتلاصّ في الأدب. لقد انتهى عصر التشكيك في إمكانية حوسبة اللغة العربية، وها هي تدخل برامج الحاسوب وشبكة الانترنت بليونة، تنقصها بعض الخبرة، ليس إلاّ. فالتوسّع في التفاعل مع الحاسوب، سوف يساهم في تيسير اللغة العربية وانتشارها، خارج منطقة – اللغة الأُمّ، خصوصاً في المناطق التي وصل إليها – الإسلام والثقافة العربية:

- وصل الإسلام إلى: اسبانيا، ودول آسيا الوسطى، ودول البلقان، وإيران، وتركيا وأفغانستان، وشمالي الهند، ودول جنوب شرقي آسيا، وآسيا الصغرى، وإفريقيا، قبل سقوط الأندلس عام 1492م. أما في العصر الحديث، فقد وصل العرب إلى الأمريكيتين: الشمالية والجنوبية، كما وصلوا إلى أستراليا، وعدد من دول أوروبا الغربية والشرقية، بسبب الهجرة والتعليم والأسباب الاقتصادية. وشكّلوا **جاليات عربية**، تحاول الحفاظ على تقاليدها وثقافتها ولغتها العربية. وهنا يمكن أن تلعب اللغة العربية دورها في الانتشار، وفي التعريف بالثقافة العربية في منطقتين: **البلدان الإسلامية، وبلاد المهجر**، إضافة إلى الاهتمام **بإفريقيا**. وهنا تجدر الإشارة إلى المشروع الرائد الذي قامت به – **المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة – إيسيسكو، بشأن اللغات الإفريقية**، التي تمّ تنميط كتابتها **بالحرف العربي**، وفقاً لنظام صوتي يطابق خصائصها، والتي كانت تكتب أصلاً بالحرف العربي، قبل أن يطالها الغزو الأوروبي، وهي:

1. التماشق – Tamasheq.
2. البولار/فلفلدي – Pular/Fulfulde.
3. الهوسا – Haoussa.
4. السوننكي – Soninke.
5. الماندنكة – Mandingue.
6. السوسو – Sosso.
7. الكانوري – Kanouri.
8. الصنغي/ زَرما – Songhoy/Zarma.
9. الولوف – Wolof.
10. اليوروبا – Yoruba.
11. السواحلية – Swahili.
12. الدينكا – Dinke.
13. القمرية – Comorien.
14. الأرومو – Oromo.
15. اللوغندة – Lounganda.
16. اللكبارة – Lougbara.
17. التجرينيّة – Tajrini.
18. النوبية – Nobia.
19. الصومالية – Somalien.
20. الزغاوية – Zagawiya.
21. ألمبا/ ودّاي – Alamba/woday).

إضافة لعدد من المعاجم: معجم عربي – فولاني، معجم عربي – هوسا، معجم عربي – قَمري. كذلك بعض الكتب التعليمية عن تاريخ هذه اللغات. وصدرت عدّة كتب عن اللغات الإسلامية في منطقة آسيا الوسطى، ومنها: 1. كتابة اللغات الأتراكية بالحرف العربي. 2. كتابة اللغات الآذربيجانية بالحرف العربي)[6].

– ويفترض أن نستعيد تركيا إلى دائرة الحرف العربي، بعد غياب طويل في أحضان الحرف اللاتيني، مثلما يفترض أن نتوسّع في التقارب مع إيران وأندونيسيا وماليزيا وباكستان وبنغلادش، ودول آسيا الوسطى، ودول البلقان وغيرها، في المجال الثقافي، لكي يظلّ الحرف العربي، رابطاً مع هذه الشعوب.

– وهناك مبدأ **الاستقراض المتبادل بين اللغات**، ويتم الاستقراض طوعياً او قسرياً. فاللغة العربية، استقرضت الكثير من المفردات من اللغات اليونانية والفارسية والإنجليزية والفرنسية، مثلما أعطت اللغة العربية، الكثير من اللغات، بعض مفرداتها، وبعض الصيغ والتراكيب. ولم تكن كلمة (انتفاضة = ثورة شعبية ضدّ الاحتلال)، هي آخرها، حيث دخلت هذه الكلمة في معجم أكسفورد الإنجليزي. وهناك ما يقرب من مائة وخمسين لفظة في **الفرنسية** من أصل عربي، وهناك مئات الكلمات في الألمانية من أصل عربي. وهناك مائة وخمسون لفظة عربية في **الصينية**. ويشير **(معجم الكلمات الأجنبية في اللغة البلغارية)** الصادر باللغة البلغارية، في صوفيا عام 1978 – لمؤلفيه: ميلف، نيكولوف، وبراتكوف، يشير إلى ما يقرب من: **280 كلمة بلغارية، ذات أصل عربي**، ومنها:

1. وزير: Vizir.	2. ولاية: Vilaet.	3. حلوى: Halva.
4. هواء: Hava.	5. سراج: Sarach.	6. حساب: Hesap.
7. صورة: Surat.	8. درجة: Derege.	9. حلال: Halal.
10. حشيش: Hasis.	11. سلام: Selyam.	12. عقل: Akal.
13. معجون: Magun.	14. قبّة: Kube.	15. الكحول: Alkohol.

16. صناعات: Zanayat. 17. طبّاخ: Tabak. 18. مخزن: Magazin.

19. فقراء: Fukara. 20. حق: Hak.)[7]

- ويرى حسن الكرمي أن الكلمات التالية، معرّبة، وقد ذكر أصولها على النحو التالي: (1. أسطورة. 2. أسطول. 3. إسفنج. 4. إنجيل. 5. برج. 6. إقليم. 7.بطاقة. 8.بَرَص. 9.ترمس. 10.جبص. 11.صابون. 12.أرخبيل. 19.فنار. 20.قانون. 21.قصدير. 22.قرميد. 23.لوبيا. 24. نفط. 25. ياقوت. 26. بوق. 27. درهم. 28. سفينة. 29.فانوس. 30.فندق. 31. قرنفل. 32. فردوس. 33.نرجس). هذه الألفاظ **كلها يونانية**. أما الكلمات: ألماس، قنطار، دينار، فهي: **لاتينية**. أما الكلمات: ديباج، فيل، جاموس، دولاب، برنامج، فهرس، قزّ، فهي: **فارسية**)[8]. ويضيف حسن الكرمي: (إذا عرفنا، كيف يستعمل بعضهم حرفاً بدل آخر في الكلام، **أرجعنا اللغات جميعها إلى أصول واحدة، أو أصل واحد**)، وهو يقدم الأمثلة التالية (العربية والإنجليزية):

1. حبل : Cable.	2. فاض : Flood.	3. سدّ : Shut.
4. جشّ : Dash.	5. استلّ : Steal.	6. جَرَش : Cruch.
7. طويل: Tall.	8. خرق: Crach.	9. دقّ: Dig.
10. حرش:Harsh.	11. لعق: Lich.	12. ضرب: Drub.
13. هرع: Hurry.	14. جشأ: Gush.	15. فراء: Fur)[9].

- ويقول – رافائيل لابيسا عام 1962م: (**تأتي أهمية العنصر العربي في اللغة الاسبانية، بالدرجة الثانية**، بعد العنصر اللاتيني. ويوجد في الاسبانية اليوم، ما ينوف على **أربعة آلاف كلمة عربية**، ما عدا التعابير الدارجة على ألسنة الأندلسيين، المأخوذة منها)[10].

- إذن: **فاللغات تمارس مبدأ – الاستقراض المتبادل**، وتتشابه في كثير من أصواتها، لكن الإشكالية في هذا المبدأ، تقع في المراحل الانتقالية الصعبة للشعوب. فالفصحى الوسطى العربية المعاصرة، تستقرض الكثير من الألفاظ التقنية من الإنجليزية، وتستقرض

بعض المصطلحات الأدبية من الفرنسية، وهو أمر طبيعي، لكنّها تكسل في التوطين، أي لا تبذل جهداً في الترجمة، انطلاقاً من علم شعرية الترجمة. كما أنّ حُرّاس العربية، ينقسمون إلى قسمين:

الأول: محافظ تقليدي، يرغب في سجن العربية في حقيبة الأستاذية، حتى لا يمسّها غير المطهّرين، معتقداً بمبدأ — النقاء اللغوي، ومتوهماً أنّ — معرفة أسرار النحو، تعادل الرهبنة، وأنّ معرفة اللغة أيضاً من أسرار الحرفة التي تمنح التعالي والعزلة معاً. ويتوهّم أيضاً أن الحياة سوف تنتظر، وأنّ اللغة العربية ستدافع عن نفسها تلقائياً، حتى لو غرق حرّاس العربية في نومهم، مع أن الله يقول: (وأعدّوا...) و(انتشروا...)، لكي تحصلوا على الوطن والرزق واللغة.

الثاني: تيار التحديث والتجديد والتفاعل والمواجهة والعمل الفعلي، من أجل تطوير اللغة، بالتفاعل مع حركة الحياة. فالحياة لا تنتظر مجامع اللغة العربية،حتى تترجم أو تشتق أو تنحت كلمة بعد عشر سنوات من وصولها من بلد المنشأ. والحياة لا تنتظر توصيات لمؤتمرات، لا يتم تنفيذ أيّ منها، ولا تنتظر الحياةُ — الحكوماتِ، (حتى تدرس المسألة من جميع جوانبها)، لأن الأجهزة الحديثة،تصل تباعاً مثل قطار سريع لا يتوقف، ولأن المعارف الحديثة تنهمر كالمطر، ولا تنتظر من يبحث عن المظلّة.

- كذلك نجد أنّ حرّاس العربية الحقيقيين، هم الذين يحتكّون باللغات الأجنبية، مع معرفتهم الجيدة بأسرار جماليات لغتهم. فهؤلاء يمتلكون غالباً، حساسيةً عالية تجاه مسألة اللغة، ولهذا نجدهم يمتلكون عقلاً نقدياً تجاه لغتهم العربية، لأنهم يمتلكون منهجية المقارنة. فاللغة العربية ليست فاعلاً مرفوعاً بالضمة، ولا مفعولاً به منصوباً بالفتحة. إنّها أكبر من ذلك بكثير. فلماذا لا نترك اللغة تستنشق الهواء النقيّ في الشوارع، بدلاً من سجنها في مجامع اللغة العربية، وفي أقسام اللغة العربية في الجامعات. ثمّ من قال: إن (الأخطاء

الشائعة)، أخطاءٌ كلّها. لماذا لا نبحث عن المشترك. لماذا لا نيسّر اللغة العربية على الناس. لماذا نتكلم لغة فصيحة مُقعَّرة، متعالية على الناس في المساجد، حيث يشعر الناس بالانفصال عن هذه اللغة. ولماذا لا نعترف بدور **العاميّات الطبيعية** في إثراء الفصحى، بدلاً من الحوار الأعرج القديم، حول صراع العامية والفصحى. ألم تستفد اللغات الأجنبية على حساب العامية والفصحى معاً. ألم تتكاثر **العاميات المُفرنجة** على حساب العاميات الأصلية. لماذا لا نفتح أمام الفصحى، نافذة الاستقراض والتفصيح من العاميّات، حتى لا تطغى الألفاظ الأجنبية على الفصحى نفسها.

وهناك مشكلة أخرى تواجه العربية: ... رغم أن عدداً من الباحثين، كتبوا حول خطر **اللغة العبرية** على اللغة العربية في فلسطين، إلاّ أن بعض المثقفين العرب، مازالوا معجبين، ويكيلون المدائح للنموذج اللغوي الاسرائيلي، دون وجه معرفة، أو وجه حق:

أولاً: لم يَرِدْ اسمٌ – (**اللغة العبرية**) في كتاب العهد القديم – إشارةً إلى اللغة التي تحدث بها بنو إسرائيل في أرض كنعان. ولم توصف لغة التوراة في النصّ التوراتي، على أنها (عبرية). وهذا أمر لافت للنظر، ومحيّر[11].

ثانياً: ليس لدولة إسرائيل فضلٌ على اللغة العبرية، بل العكس، هناك فضل للغة العبرية على دولة إسرائيل. فاللغة العبرية: (كانت تُدرّس في جامعة باريس في القرن الرابع عشر. وقد تمّ تأليف عدّة كتب في قواعد اللغة العبرية، منذ نهاية القرن الثاني عشر الميلادي في إسبانيا. كما ظهرت قواعد العبرية التي ألفها العالم الكلاسيكي روشلين في ألمانيا. **وفي عام 1529م، أصبحت قواعد – كلينار – Clenard في اللغة العبرية، هي القواعد الواضحة لهذه اللغة في أوروبا**[12].

ثالثاً: تأثرت العبرية، باللغة الآرامية الكنعانية، وتأثرت أكثر باللغة العربية، وأخذت منها مئات الكلمات والاشتقاقات والتصاريف. ثمّ امتزجت باليديش الألمانية، وتأثرت بالروسية.

رابعاً: ليست الإشكالية في أن تستقرض اللغة العبريّة، أو حتى أن تُعطي إذا استطاعت، فهي تُدرَّسُ في الجامعات العربية، بأقسام اللغة العربية، وأقسام اللغات الشرقية، وفي مراكز اللغات، قبل عام 1948، وبعد عام 1948، وحتى الآن، بينما لاتُدرّس اللغة السريانية، شقيقة العربية، وابنة الآرامية الكنعانية. لكن الإشكالية هي في تأسيس دولة إسرائيل على أرض – كنعان وفلسطين، وفي اغتصاب الأرض، وتهجير واقتلاع الشعب الفلسطيني في أكبر جريمة في القرن العشرين. لقد تأسست هذه الدولة من قبل البرجوازية الأوروبية اليهودية التي كانت تبحث عن أسواق. ولم يكن من اليهود قبل عام 1948 في فلسطين سوى أبناء (الطائفة اليهودية الفلسطينية) الذين كانوا يشكلون 7% من أبناء الشعب الفلسطيني. وهكذا، فقد حوّلتْ هذه الدولة الاستعمارية الاستيطانية – اللغة العبرية، من لغةٍ للتواصل والمعرفة بين اليهود في أوروبا إلى **لغة إديولوجية احتلالية**، تحمل شحنة عالية من العنصرية، وهنا يكمن خطرها. فبعضُ الفلسطينيين، لا يستعملون منها إلاّ المفردات العسكرية الاحتلالية التي أُجبروا على استعمالها.(13)

– وهناك مجموعة من المشكلات اللغوية في البلدان العربية، أهمها:

أولاً: مشكلة اللغة السريانية، وهي أبسط المشاكل اللغوية، حيث أنها لا تُدرَّس في أقسام اللغة العربية ومراكز اللغات في الجامعات، بل هم يفضلون عليها تدريس العبرية. وقد وجدتُ أنَّ السريانية، هي الشاهد الحيّ الأقرب إلى اللغة العربية.

ثانياً: مشكلة اللغة الكردية، وهي مشكلة تتعلق بمركزية الدولة العراقية القومية، وبحلم بعض الأكراد في تأسيس دولة كردستان الكبرى في مناطق كردية، تنتمي إلى خمس دول، أهمها: العراق وتركيا وإيران. وهنا يُفترض أن ننطلق في البحث من حق الأكراد العراقيين في أن تكون لغتهم موحّدة ومزدهرة في إطار العراق الموحّد، بلغته العربية الموحدة.

ثالثاً: إذا كانت: **الأمازيغية والكردية والسريانية، هي: اللغات القومية غير العربية** في الوطن العربي، تشكل مشكلة، كان ينبغي حلّها بالتوافق الديمقراطي، ضمن مفهوم تعددية الواحد، فإنّ **مشكلة اللغة الفرنسية** في بعض الأقطار العربية، مثل: الجزائر والمغرب وتونس ولبنان، تعدّ مشكلة خطيرة، لأنها من آثار الاستعمار،حيث يُفترض تحويلها من لغة استعمارية إلى لغة للمعرفة، ولأنّ الفرنسية أيضاً، تؤثر في اللغة الأم – العربية، تأثيراً سلبياً، فالفرنسية تزدهر على حساب العربية والأمازيغية معاً.

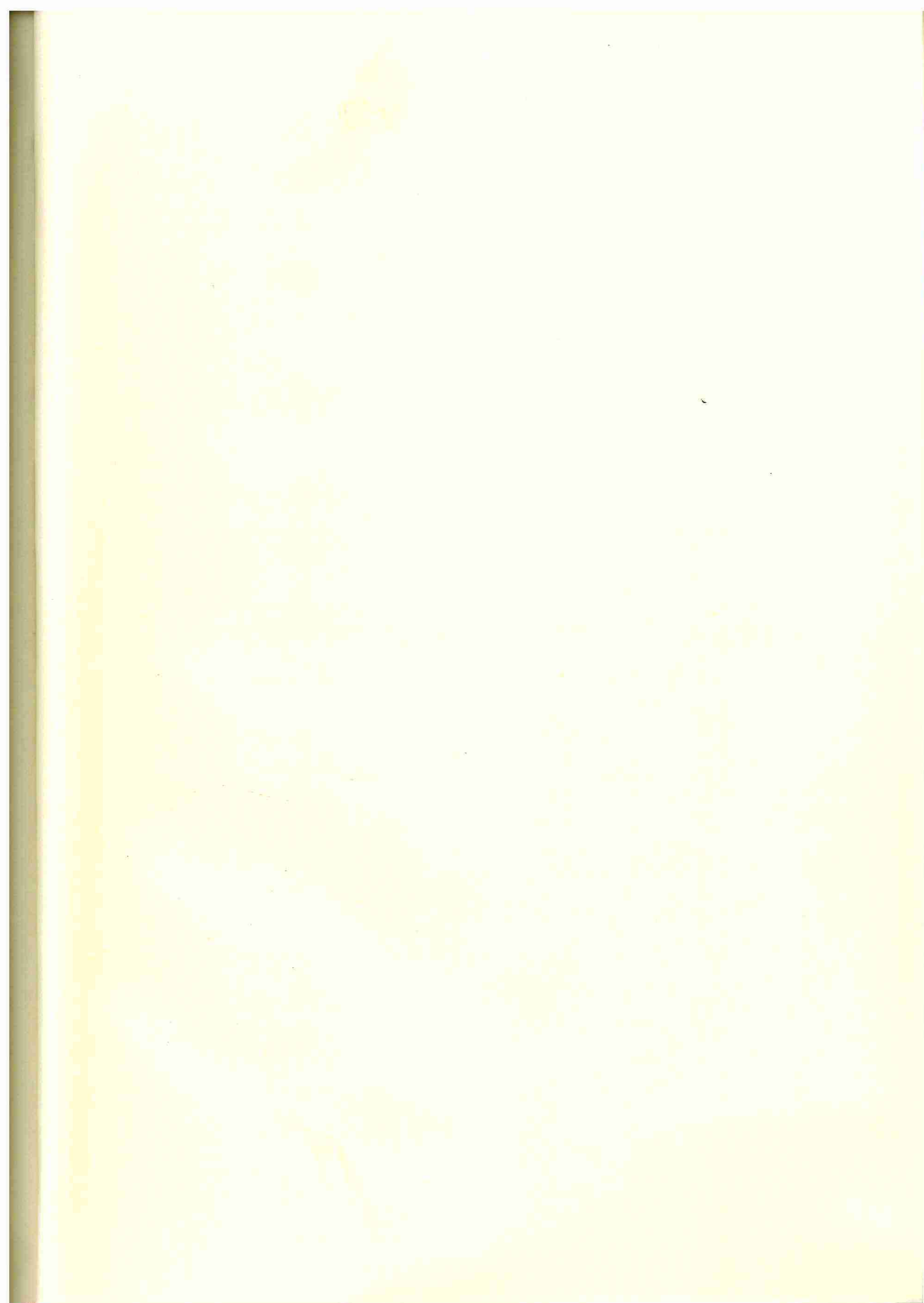
رابعاً: معظم الباحثين ينطلقون من أحادية فاضحة، تنبع من التعصّب العرقي أو الاصطفاف الحزبي، أو المناطقية، أو حتى الزعم بأنه لا توجد مشكلات أصلاً، وأنّ من يثيرونها، هم عملاء للأجنبي، مما ولّد في الاتجاهات المضادة الغرائزية: الأمازيغية والكردية، تعصّباً مقابلاً.

خامساً: ننطلق من مفهوم: **(حق الاختلاف)**، ومفهوم **(الآخر الشريك)** في الوطن، فقد قُمع حق الاختلاف، مع أنه جوهر الديمقراطية. وبطبيعة الحال، لن أتجاهل الرغبة العربية المشروعة في التوحيد الديمقراطي. لقد وجدت أن مشاكل اللغة، نابعة من مشكلة الهوية، لهذا يُعالج موضوع الهوية في ظل العولمة القهرية، والعالمية الطبيعية، مرتبطاً باللغة.

سادساً: مشاكل: **الفرنسية، الأمازيغية، الكردية، السريانية**، ليست وحدها، هي كل المشاكل اللغوية في الوطن العربي، بل هناك مشاكل أخرى، مثل: **مشكلة هيمنة الإنجليزية والتأمرك** على قطاع التعليم الجامعي، ولا تكمن المشكلة في معرفة اللغة الإنجليزية، فهذا أمر مرغوب، من أجل نقل العلوم والتكنولوجيا، ولكن المشكلة، تكمن في محاولات قمع الهوية، وفي الترويج لأفكار التأمرُك المصاحبة للعملية التعليمية، مثل: تمرير فكرة شرعية دولة إسرائيل، وهي مقولة أساسية في مقولات الفرانكوفونية والتأمرك.(14)

هوامش:

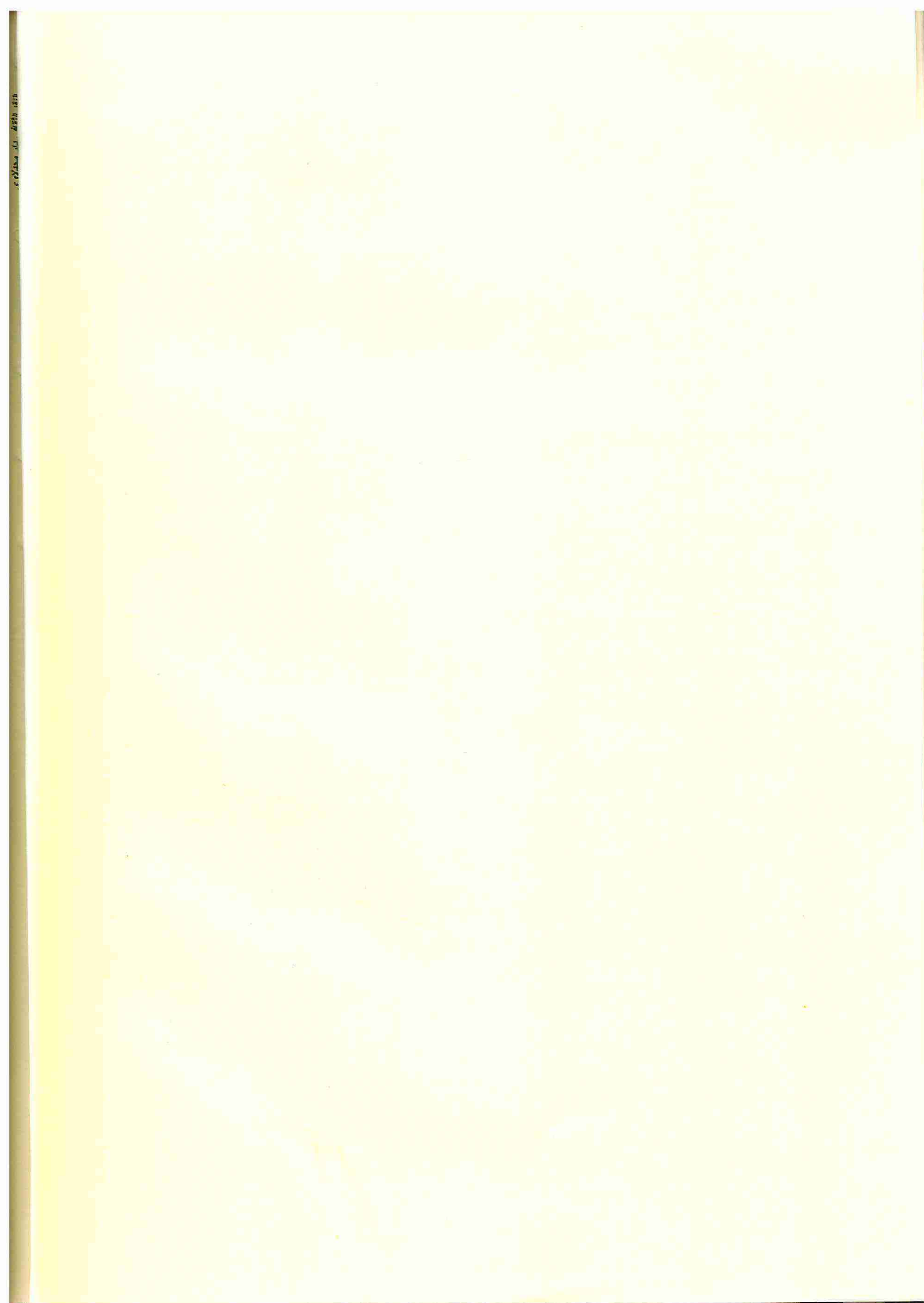
1. نعوم تشومسكي: اللغة ومشكلات المعرفة – ترجمة: حمزة بن قبلان المزيني، دار توبقال، المحمدية، المغرب 1990 – ص: 87.
2. نفسه، ص: 45.
3. شريف الشوباشي: لتحيا اللغة العربية: يسقط سيبويه – الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004 – ص: 38+41+47.
4. مازن الوعر: قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث، دار طلاس، دمشق، 1988– ص: 389-398.
5. نبيل علي: العرب وعصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1994: وانظر : رواية ذات لصنع الله إبراهيم من منظور معلوماتي، مجلة إبداع، العدد الثاني عشر، ديسمبر 1992، القاهرة.
6. عبد العزيز التويجري: مستقبل اللغة العربية، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، الرباط، 2004، ص: 42+43+46+47.
7. (باللغة البلغارية): ميليف، نيكولوف، وبراتكوف: معجم – تشوديتي دومي فْـفْ بْلغارسكي إيزِكْ، منشورات: ناؤوكا وازكوستفو، صوفيا، 1978.
8. حسن الكومي: اللغة: نشأتها وتطورها في الفكر والاستعمال، وزارة الثقافة، عمان، 2002 – ص: 125-126.
9. نفسه – ص: 3-5.
10. سلمى الحفّار الكزبري: الاسبان المعاصرون والحضارة العربية في الأندلس، في كتاب: الأندلس: صفحات مشرقة، منشورات مجلة العربي، الكويت، 2004 – ص: 19.
11. رشاد الشامي: إشكالية الهويّة في إسرائيل – سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1997 – ص: 60.
12. ر. هـ. روبنز: موجز تاريخ علم اللغة – في الغرب، ترجمة: أحمد عوض، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1997 – ص: 169-170.
13. لمعرفة خطر العبرية الحالي على اللغة العربية في فلسطين: انظر: خليل عودة: الآثار السلبية للاحتلال الإسرائيلي على مستقبل اللغة العربية في فلسطين، في كتاب: استشراف المستقبل– تحرير ومراجعة: صالح أبو إصبع – عزالدين المناصرة – محمد عبيد الله، منشورات جامعة فيلادلفيا، عمان، 2005 – ص: 346-357.



الفصل الثالث

بيان الأدب المقارن:
عالم بلا حدود ... ولكن!!

* ألقي هذا البيان في (المؤتمر التأسيسي للرابطة العربية للأدب المقارن) الذي انعقد بجامعة عنّابة الجزائرية في جويليه - 1984، ونشرته مجلة الحرية الفلسطينية - 23 سبتمبر - 1984، كما نشرته في كراس مستقل (الجمعية الثقافية - حوار) في الجزائر (1985).



لقد شاع مصطلح (الأدب المقارن)، وأصبح يمتلك سلطةً وشهرةً، بصفته دالاً على علم مستقل عن النقد الأدبي، ونظرية الأدب، وعن تاريخ الأدب، لكن هذه الاستقلالية نسبية. ومن ثم طرحت مشكلة تحديد نسبية الاستقلالية، ونسبة التلاحم مع الفروع الأخرى، فإذا كنا ارتضينا استخدام مصطلح الأدب المقارن، رغم غموضه، فإننا لا نستطيع الموافقة على التعريف الفرنسي، ولا على التعريف الأمريكي، فتعريفات الأدب المقارن تختلف من بلد إلى آخر... فالمدرسة الفرنسية تعرف الأدب المقارن على النحو التالي: (إن الأدب المقارن يدرس في الغالب، علاقات ثنائية، أي علاقات بين عنصرين، سواء أكان هذان العنصران، كتابين، أم طائفتين من الكتب، أو الكتاب، أم أدبين كاملين، وسواء أكانت هذه العلاقات، تتصل بمادة الأثر الفني أم بصورته – (بول فان تيجم). أو كما يعرفه بول ماريوس غويار، هو (تاريخ العلاقات الأدبية الدولية). وفي أحدث كتاب فرنسي صدر عام 1983، بعنوان (ما هو الأدب المقارن)، من تأليف ثلاثة من علماء الأدب المقارن، هم: برونيل – بيشوا – روسو، يقول الكتاب: (إنّ إطلاق مصطلح الأدب المقارن، يعني تلقائياً مقارنة أكثر من أدب واحد على الأقل، حيث يمكن مقارنة آداب، إذا كان التأثير يتلاقى في آداب عدة). هكذا مرّ زمن طويل، لكي تعترف المدرسة الفرنسية، بخطأ ثنائية بول فان تيجم، ومن سبقوه، ولكي تعترف أن المقارنة، يمكن أن تتم بين عدة آداب. وتم تطوير الثنائية بشكل إصلاحي غير ثوري، فالمقارنة بين عدة آداب، ظلت في التطبيق الفرنسي قاصرة، لأنها:

أولاً: مازالت تعتمد الأدب الفرنسي، كقاعدة للانطلاق في المقارنة مع الآداب الأخرى.

ثانياً: مازالت تؤمن في تطبيقها بالمركزية الأوروبية للآداب، أي مقولة: الآداب الخمسة الكبرى.

ثالثاً: تم الاعتراف بالمدرسة الأمريكية، لأنها (واعية لجذورها الأوروبية)، كما يقول الكتاب.

فالمدرسة الفرنسية، تنظر للمدارس الأوروبية الأخرى (الإيطالية والألمانية ... الخ) بصفتها مجرد امتداد لها. فأصبح مطلوباً من أبحاث الأدب المقارن في البلدان النامية، قياساً على ذلك، أن تكون مجرد امتداد للمدرستين الفرنسية والأمريكية. وكان هناك شعور ما يقول: **ما دامت البلدان النامية متخلفة تكنولوجياً، إذن هي بالضرورة، متخلفة أدبياً.** **وهناك افتراض شعوري أن الدولة القوية سياسياً، هي بالضرورة قوية أدبياً.** وهذا يخالف أبسط مبادئ علم الأدب المقارن الذي اعتمد في نشوئه وارتقائه على أسباب إنسانية. وهكذا وصلنا من **المركزية الفرنسية إلى المركزية الأوروبية، إلى المركزية الأمريكية، إلى المركزية الأوروبية الأمريكية.** ولهذا ظلت النظرة المختلفة، نادرة خارج هذا الفهم، وإذا حدثت، فهي تنطلق منها. وهكذا ظهر – رينيه اتيامبل – طفلاً ضالاً في المدرسة الفرنسية. وقد اتخذت المركزية (الأورو-أمريكية)، أشكالاً أساسية في نظرتها للآداب العربية والإفريقية، وآداب بلدان أوروبا الشرقية وروسيا. كذلك بالنسبة للآداب الشرقية عموماً، أي: **(آداب باقي العالم)**، فقد أخذت هذه المركزية بالمنطق الاستعماري. ثمّ أخذ هذا المنطق في الأدب المقارن، أشكالاً عديدة منها:

أولاً: رغم الفوائد العلمية لدراسات صورة الشرق العربي في أدب الرحالة الإنجليز والفرنسيين، ورحلات الفرنسيين والألمان للمغرب العربي، إلاّ أن دراسة هذه الرحلات، تمت من منطلق براغماتي خيالي، فانطلاقاً من هذه الصورة الخيالية التي رسمها هؤلاء الرحالة، تم التشويه الأول، وجاء التشويه الثاني ليقول: **(تلك الأرض تصلح للاستعمار)**، فانطلاقاً من المركزية الأوروبية، كتب الرحالة الألمان عن الجزائر، مطالبين بضرورة التساوي في الحقوق اليومية بين الجزائري والفرنسي.

وطالبوا بتخفيف الظلم الفرنسي ضد الشعب الجزائري، ولكن على أرضية (حق فرنسا) في استعمار الجزائر!!. ومشكلة المركزية الأوروبية أنها لم تناقش هذه الصورة المزيفة، للتثبت من صحتها أو كذبها، كذلك لم تناقش الصورة الخيالية أو (سحر الشرق) التي قدمها الرحالون، بل تم تبنيها كاملة، وتم الصمت على الجانب اللاإنساني المظلم فيها.

ثانياً: رغم الفوائد العلمية للمناهج الاستشراقية، فقد ظلت تعبر عن وعي مزيف، حيث تم من خلالها التشويه من منطلقات دينية وسياسية، تُحمِّلُ المنطق الاستعماري، وظلّت المركزية الأوروبية، حائرة بين دعم هذا المنطق الاستعماري، وبين الاقتناع بوجود الآداب الحقيقية في البلدان النامية التي بدأت بالظهور في الدراسات المتأخرة. فقد خُلقت ثنائية الفهم لأدب واحد.

ثالثاً: ظلّ الافتراض الأوروبي قائماً على أن المتلقي المتأثر سلبي، في مقابل أن المرسل المؤثر هو النموذج، وبالتالي لم تدرس علاقات التأثير والتأثر، كحالة موضوعية تاريخية. وهذا يتناقض مع فهم عملية الإبداع. كذلك لم تدرس حالات، كان فيها الأدب العربي، هو المرسل المؤثر.

رابعاً: درست الآداب الفرانكوفونية والأنجلوفونية، على أنها مجرد (أدب مستعمرات)، أي أن شرط اختلاف اللغة، أصبح مهماً من أجل خدمة (التبعية)، وليس من أجل خدمة دراسة الفوارق الطبيعية بين الشعوب. ولم يعد تشابه اللغة مفيداً من منطلق الفوارق بين أجنبي يكتب باللغة الفرنسية، وفرنسي يكتب بها، تلك الفوارق في روح الكتابة جمالياً، وفي مواقف الكاتب الأجنبي، ولهذا لم تدرس هذه العناصر الأساسية في النص الأدبي، حتى لو كانت تشكل نقيضاً صارخاً. أما رؤية المركزية الأورو-أمريكية في نظرتها للآداب في أوروبا الشرقية وروسيا، فقد تميزت باللاعلمية، انطلاقاً من

الخلاف الإيديولوجي والسياسي في ظل جماليات الحرب البـاردة، بحيث ظلّت تتناقض مع مهمة الأدب المقارن الإنسانية والعلمية.

أولاً: انطلاقاً من الموقف الإيديولوجي الأورو-أمريكي المعادي للإشتراكية العلميـة، تم تجزئ آداب أوروبا الشرقية، وآداب الاتحاد السوفياتي، بتقسيمها إلى آداب شكلية، وآداب مضمونية إيديولوجية. ومن ثم، تمّ تبني الجانب الشكلي في ثقافات هـذه البلدان، رغم أن (**الشكلانية**) هنا، احتياج أورو-أمريكي، فالشكلانيون الـروس ونقاد حلقة براغ، هم النموذج الإبداعي الأعلى في هـذه الآداب، وفـق منطـق الأوروكيّة، وهذا تجزيء لعملية الإبداع ومتطلبات دراستها.

ثانياً: تمت عملية **تشويه الواقعية الاشتراكية**، باجتزاء المفهوم الستاليني والترويج لـه. ولم تكن هناك أمانة في نقل آراء مكسيم غوركي ومایاكوفسكي، وعلمـاء الجمـال الماركسيين، ومصادر الثقافة السوفيتية. وتم التشويه مرة أخرى بالترويج لأجـزاء منها على حساب النظرة الشاملة. فنظرية الانعكاس – من وجهة نظـر المركزيـة الأورو أمريكية – تقتصر على الانعكاس البسيط الفوتوغرافي، وشولوخوف، لـيس أصيلاً في (الدون الهادئ)، أما: **يافتوشنكو، وفوزنيسنسـكي، ومایاكوفسـكي، وباسترناك**، بل و: ديستويفسكي، تشيخوف، تولستوي، بوشـكين، توغرينيـغ، يسينين، غوغول، وغيرهم من الكلاسيكيين الروس، فهم لا يدرسون مـن منطلـق جماليات نتاجهم الأدبي المختلفة عن الآدب الأورو-أمريكية، بـل يدرسـون مـن منطلق التركيز على موقف السلطة في ظل الاشتراكية من هذا الأدب والتركيز على الخلافات السياسية مع هذه السلطة. أما النموذج الأدبي الراقي في الأدب السوفييتي المعاصر والحديث – من وجهة نظر الغرب – فهو أعمـال سولجنتسـين. وحـين زعمت أوروبا، أنها أرادت دراسة الواقعية الاشتراكية دراسة علمية، حدث تضليل

آخر، هو نوع من التلفيق والاختيار الانتقائي لبعض جوانبها وتضخيمها على حساب النظرة الشاملة، ووصف التنوع والاختلاف في الواقعية الاشتراكية على أنه تناقضات. كلّ ذلك، بغضّ النظر عن رأينا الشخصي في نقد الواقعية الاشتراكية، فنحن نستطيع تقديم نقد شامل لها.

وبعد إشكالية **(مصطلح الأدب المقارن وتعريفه)**، وإشكالية **(التعصب الأورو-أمريكي)** – تبرز **(إشكالية اللغة كعائق في الأدب المقارن)**. فالأدب المقارن، هو صدى لشعار (الغرباء يقارنون) وهم الذين هاجروا اختياراً أو إجباراً – من مجتمعاتهم وأوطانهم، فهم غرباء بهذا المعنى. وهم غرباء مرة أخرى، حين ترفضهم مجتمعاتهم الجديدة، ولهذا يهدف (الغرباء) للتواصل مع الوطن البعيد والمجتمع الذي يعيشون فيه، وحين يرون الحواجز أمامهم يصرخون بعالمية الأدب على الأقل. وحتى الذين يعيشون في مجتمعاتهم، يتشوقون لرؤية الآخر. و(غربة اللغة) هنا، ليست غربة تقنية، بل هي غربة روحية، فالأدب المقارن، **اشترط معرفة اللغات الأخرى، واصطدم بمشاكل لغوية:**

أولاً: هناك فوائد عديدة للترجمة، ولكنها تظل ناقصة، فلا بُدّ من العودة إلى النص في لغته الأصلية، وهذا صحيح، ولكن الذي يحدث في الواقع العملي، أن الباحث في الأدب المقارن، لا يستطيع أن يتقن أكثر من لغة واحدة أو لغتين، فكيف يتسنى له أن يدرس ظاهرة أدبية مشتركة بين عدد كبير من اللغات. ولهذا راج **مفهوم التخصص** في العلاقات بين أدبين أو ثلاثة على الأكثر، والصعوبة تزداد إذا كانت هذه اللغات من عائلات لغوية متباعدة، وتواجه مشكلة النظرة الأحادية، بدلاً من النظرة الشاملة لعلاقات الآداب العالمية. والحل يكمن في **الاستفادة من جهود الآخرين المتخصصين في الآداب الأخرى**، لكن هذه الاستفادة، تظل ناقصة، بسبب البعد الفعلي عن منطقة الفعل الحقيقية لهذه الآداب. والمشكلة الأهم، هي اختلاف

المواقف والرؤية بين باحث متخصص في آداب أخرى، ولا يعرف الأدب اليابـاني مثلاً، إلاّ انطلاقاً من استقباله، لوجهة نظر زميله المتخصـص في الأدب اليابـاني. فالخلاف في الموقف والمنهج، يختلف من باحث لآخر عن الأدب الياباني.

ثانياً: ينظر إلى اللغات نظرة إقليمية تعصبية، فهي مقسمة مـن وجهـة نظـر المركزيـة الأوروكيّة إلى لغات حية، ولغات غير حية، ولغات حية غير منتشـرة، ولغـات راقية، ولغات متخلفة. هذا التقسيم تم بغض النظر عن أهمية النصوص وتأثيرهـا أو عدمه، فمثلاً: مع أن اللغة الإنجليزية، لغة حية وحيوية، إلاّ أنه لا يمكن القول بأهمية الشعر البريطاني الحالي، فالشعر البريطاني الحالي، لم يعد في الواقع، مؤثراً عالمياً. كما أنّ شيوع شاعر مثل سان جون بيرس في العالم العربي، لا يعود إلى حيويـة اللغـة الفرنسية التي كتب بها الشاعر، بل تعود لأهمية الترجمة العربية، وينطبق المثل كذلك على ترجمات المنفلوطي للروايات العاطفية الفرنسية. كذلك لم ينتشر إدغـار آلان بو في فرنسا، بسبب فخامة اللغة الإنجليزية وتأثيرها.

ثالثاً: اعتمدت المركزية الأورو-أمريكية على (تشابه اللغة)، فألحقت بها الآداب الأجنبيـة المكتوبة بلغاتها، ورفضت المقارنة بين الأدب الفرنسي، والأدب الأجنبي المكتـوب بالفرنسية في مقاطعة كيبيك، والجزائري المكتوب بالفرنسية، وهـي بهـذا ألغـت (كندية)، و(جزائرية) هذين الأدبين. ومع هذا دعنا نبحث عن الخصائص الأساسية للنص الجزائري المكتوب بالفرنسية، مثلاً، بعيداً عن اللغة الفرنسية المشتركة مـع الأدب الفرنسي:

1. الأدب الجزائري في موقفه ورؤيته، مناقض في معظمه، لروح التعالي الفرنسية، وصورة فرنسا في هذا الأدب، صورة سلبية عموماً بل وعدائية: وقد يقال إنّ (حالـة العـداء) لاتهم الأدب المقارن، لأن الأدب المقارن، يبحث عن قواسم إنسانية. وهـذا منـاقض

للمنهج، لأن (حالة العداء)، يمكن أن تدرس بين شعبين مختلفين، أما كم هي نسبة العداء، فتلك مسألة أخرى ندرسها أيضاً. ولنأخذ الأدب العبري الحديث، والأدب الفلسطيني الحديث، فهما يرسمان (حالة العداء)، ولكن نسبة العداء في الأدب العبري، تصل إلى الهتلرية، في حين نجد أن (العداء) في الأدب الفلسطيني، عادل ومشروع وإنساني، وزواله مشروط بعودة الحق إلى صاحبه الفلسطيني، وهذا لا ينفي الاستثناءات.

2. وهذا يوصلنا للسؤال الثاني: هل بنية النص الأدبي، هي بنية لغوية فقط؟. فالنص الأدبي، يحمل روحاً ومواقف، وهي في حالة – الأدب الجزائري – تختلف عن الأدب الفرنسي، فلماذا نقتنص اللغة فقط، مهما بلغ تأثيرها، من النص الأدبي، ونقوم بتجزيئه. وقد يقال لنا: هل هناك أدب، بدون لغة!!. والردُّ هنا بسيط: الترجمةُ تحلّ المشكلة، وعندئذ، ألا يحق لنا أن نقارن رواية فرنسية مع رواية جزائرية مترجمة عن الفرنسية!!. إنّ هذه الأسئلة مقلوبة، أي تحول النص إلى جزئين: النص ولغة النص. ولكننا نتشبث بالسؤال: هل لغة النص هي النص؟. ثم هناك (روح النص)، فهل روح النص الجزائري، فرنسية؟؟. وكيف تكون فرنسية، وهي في حالة عداء مع هذه الروح الفرنسية؟. إنني أعتقد جازماً أن **اللغة الفرنسية في النص الجزائري، هي سطح النهر، أما النص الجزائري فهو النهر**، ومن هنا لا ننفي التأثير الفرنسي، فالتأثير الفرنسي واضح، ولكنه تأثير وتأثير فقط. وقد تقال تبريرات كثيرة، لإثبات فرنسية الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية وبعضها قد يكون صحيحاً، لكن كل هذه الذرائع، تضيق أمام الفوارق الأساسية الطاغية في النص الجزائري. لو أخذنا بوجهة النظر الأميركية في مسألة الفوارق الأساسية بين الأدب الأمريكي وبين الأدب الإنجليزي، فنحن نجدها أقرب إلى الصحة. **فلماذا لا نقيس عل الحالة – البريطانية – الأمريكية.**

3. وهذا لا يعني مطلقاً رفض التأثير والتأثر، بل هناك مسألة تشابه مشروعة، بل وضرورية: التأثير الفرنسي في النص مثلاً ودراسته، أمر طبيعي، كذلك دراسة تأثير الكتابة باللغة الفرنسية في أيّ كاتب أجنبي.

وقد يقال لنا مثلاً: إن اللبناني **جورج شحادة**، يكتب أيضاً بالفرنسية. والرد هو أن نطبق المبدأ الذي طرحناه، وهو هل لغة النص هي النص بكامله، وهل تتطابق روح النص مع لغته تطابقاً كاملاً: وإذا قلنا إنّ اللغة الفرنسية في النص الجزائري، هي سطح النهر وإنّ النص الجزائري، هو النهر، وإنّ هناك حالة عداء بين النهر الجزائري وسطحه الفرنسي، فنحن نطبق نفس المبدأ على جورج شحادة. وهذا يعني أن: **جورج شحادة كتب بروح اندماجية مع اللغة الفرنسية التي هي سطح النهر الفرنسي، وأكد اندماجيته في النهر الفرنسي. وبهذا كان نصه في حالة تماثل واندماج كامل.** أما ما يقال عن صور شرقية في أدبه، تظهر عبر ذاكرة شرقية، فهذا صحيح، ولكنه استلّ من هذه الذاكرة الشرقية، ما يتطابق مع استلابه وروح الاندماج، بتغذيتها بملامح شرقية فولكلورية لا تتصارع مع هذه الروح. ولهذا فنصوص جورج شحادة فرنسية وليست لبنانية عربية، إلاّ من الزاوية الفولكلورية. **وهذا كله لا علاقة له بأهمية النصوص أو عدمها**، لأن جورج شحادة، كاتب كبير. وقد نجد في النصوص الجزائرية ما ينطبق عليها مثل جورج شحادة، ولكننا عندما نقول **بجزائرية النصوص الجزائرية في مرحلة الاستعمار**، فنحن نعني السمات الأساسية في الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية بشكل عام. وإذا قلنا: إنّ اللغة، روح الشعب وروح الحضارة، فنحن نعني ليس فقط، لغة النص الأدبي، فاللغة خاصية عامة، في حين نجد أنّ استخدامها في النص الأدبي له خاصية، خاصة جداً، تتعلق بروح النص، أكثر من تعلقها بالروح العامة للغة. فالنص المكتوب بنفس اللغة المعادية لروح النص، يبقى مختلفاً

وغريباً عن هذه اللغة، حتى لو كتب بها، واستخدمها في عدائه. تماماً كما يكتب شاعر عبراني مثلاً، باللغة العربية، قصيدة، ضدّ العرب.

- وترتبط بإشكالية اللغة، **إشكالية الترجمة**، فحين اشترط الأدب المقارن ضرورة العودة إلى النص بلغته الأصلية كان مصيباً، ولكن اللجوء إلى **الترجمة، خطيئة ضرورية**. والترجمة، هي الحل الجمالي التبسيطي الذي لا مفر منه، ولكن المطلوب هو تفضيل ترجمة عن ترجمة أخرى، كما أنّ رفض الترجمات الرديئة أمر ضروري، فالترجمة الرديئة، لا تنتج سوى نقد مقارن رديء.

ومشاكل الترجمة السلبية كثيرة ومعروفة، مثل: عدم التطابق بين الأصل والترجمة، والحذف المقصود لأسباب متعددة، لكن هناك **عيوباً إيجابية، مضللة** للباحث المقارن، وهذا يتعلق بالترجمات الجميلة التي تمنح الأصل طاقات جديدة إضافية من روح اللغة المترجم إليها. ويساهم هذا عادةً في انتشار النص المترجم بين القراء، ويفيدهم، كما يفيد المترجم والعمل نفسه، لكن هذه الترجمة، تساهم في تضليل الباحث في الأدب المقارن، والناقد الأدبي على السواء، لأن دراسة النص المترجم في هذه الحالة، تصبح خاضعة للقيمة الإضافية الجديدة غير الموجودة في النص الأصلي. فالأديب قد يكون متأثراً بالنص الأصلي الذي قد يكون عادياً في قيمته الأدبية، وليس بالترجمة الجميلة التي تحتوي قيمة إضافية. وقد يتأثر الأديب بالترجمة، وليس بالأصل، كما في حالة الإنجليزي، فيتزجيرالد في ترجمته لرباعيات الخيام، وقد يكون التأثير للأصل والترجمة معاً. وقد لا يكون تأثير الترجمة مباشراً، بل عبر قنوات زمنية معقدة وطويلة، حيث تدخل روح النص المترجم في التراث الأدبي القومي، فيكون التأثر ليس بالترجمة، ولا بالمتأثرين المباشرين، ولا بحلقات المتأثرين المتوالين، بل يكون التأثر، بالروح العامة التي أضافتها الترجمة إلى روح الأدب القومي بشكل عام. وقد يتأثر المتأثر بالأصل، دون أن يطلع على الترجمة، ويصادف ذلك مع متأثر تأثر بالترجمة،

فيبرز تشابه، قد نخطئ في تحديد مصدره. فمشكلة الترجمة، قد تخلق إشكالية فهم مصادر التأثير والتأثر الأصلية، وقنوات التأثير ونسبته الأصلية الفعلية، وجماليات الترجمة، ولكن الأدب المقارن، يجب أن **يخصص مجالاً واسعاً لجماليات الترجمة، أو: شعرية الترجمة.**

ثم هناك **إشكالية التطبيق**، فالتطبيق شرط لصحة النظرية. لكن مشكلة التطبيق، تكمن في أن الباحث في الأدب المقارن، قد يلجأ للتطبيق فوراً، قبل أن يؤسس وجهة نظر منهجية، ويثق بسرعة بالإشارات لأمثلة التطبيق في الكتب النظرية، ويصدقها قبل تمحيصها، ومعرفة إمكانية صلاحيتها للتطبيق، أو الدخول في التطبيق دون أساس نظري، بالقول إنّ التطبيق هو الذي يخلق النظرية، كذلك نرى أن الشواهد تنقل أحياناً من كتاب نظري استخدمها باحث كأمثلة لصحة نظرية ما، فيجيء الباحث الآخر، ويقوم بنقلها، دون دراسة، أو حتى تأكد عام، فالشواهد غالباً ما تستخدم انطلاقاً من الثقة بالآخرين. لكن الخطر، هو في الدخول في التطبيق، دون دراسة احتمالات الخطأ والمبالغة. وهناك من يستخدم الشواهد الاستثنائية التطبيقية، على أنها تمثل حالة عامة أو ظاهرة أساسية، في حين يتم إهمال الأمثلة الأساسية. كذلك هناك من يستخدم حالة، لا تنطبق على حالة أخرى، إلاّ في صفة غير أساسية. أو يتم افتراض وجود ذلك (التشابه) الوهمي.

والإشكالية الأخرى، هي **إشكالية المنهج**، التي خلقها التوسع في مفهوم الأدب المقارن ومحاولات تضييق حدوده، فالمدرسة الفرنسية، مازالت تتوكأ على عصا المنهج التاريخي الذي ينخره السوس. فكلمة (تاريخ...) تسبق عادة كل تعبير عن المقارنة، وتلتصق بكل عنوان: فالفرنسيون يبتعدون عن النص الأدبي، باتجاه غابة التاريخ والفولكلور، وكل ما هو خارج النص الأدبي، كذلك دخلوا في مسألة التوثيق، وأصبح التوثيق يطغى على النص الأدبي، بحيث أهملت قيمته الجمالية، وتم التركيز على ما هو خارجه من مادة خام. وهناك مادة خارجية خام، تظل مفيدة لقراءة النص، وهناك مادة خارجية غير مفيدة، لأنها تحولت

إلى استطرادات في العلوم الإنسانية، واشتراط العامل التاريخي أصبح هدفاً بحد ذاته. **ومشكلة المنهج التاريخي، هي التوسيع في دراسة العوامل الخارجية التي لا تعني إشعاعات النص الاجتماعية.** في حين انطلق الأمريكيون من خطأ مشابه، وهو المقارنة بين الآداب وبين غيرها من الفنون والعلوم، وبهذا زادوا المشكلة تعقيداً، لأن الاستفادة من الفنون مثلاً في تفسير النص الأدبي مفيد للنص، ولكن المقارنة قد تقوم على افتراضات خاطئة، وهي افتراض التشابه الأساسي بين لغات الآداب والفنون. صحيح أن هناك تشابهات وتأثيرات مشتركة، إلاّ أنه لكل فرع لغته الخاصة، وهويه الخاصة. فتطبيق قوانين الموسيقى على أوزان الشعر مثلاً فيه تعسف، أما الاستفادة من هذه **القوانين الموسيقية في** تفسير بعض جوانب موسيقى الشعر، فهي مفيدة من أجل الاعتراف بخصوصية الفوارق الأساسية بين قوانين الموسيقى، وقوانين موسيقا الشعر. **وقوانين السيناريو السينمائي،** تختلف عن استفادة الشعر والرواية والمسرح من هذه القوانين... ومع هذا فنحن نقف أمام احتمالات التقارب في أشكال الكتابة الإبداعية مستقبلاً: (مفهوم الخطاب أكثر دقة من مفهوم الأنواع). وفي رفضهم للمنهج التاريخي الفرنسي، لأنه يركز على المضمون، طالب الأمريكيون، بالنص المغلق الذي هو المعني بالدراسة للمقارنة. وهذا نفي لاجتماعية النص، بالتركيز على **تقنية النص**، ولا أقول بنية النص. فالبنية تحمل حتماً دراسة إشعاعاتها الاجتماعية، في حين أن تقنية النص، تعني هيئته الخارجية، كذلك، **فإن إلغاء شخصية مبدع النص**، هو عملية فصل متعسفة بين النص ومبدعه. وقد نختلف حول تحديد نسبة (حضور المبدع) في النص، لكننا لن نختلف حول أن هذا النص، كتبه مبدع محدد الملامح أو غير محدد. صحيح أن النص، هو الحكم الأول والأخير، ولكن دراسة شخصية المبدع الأدبية، ضرورية، على أن لا يتسع ذلك إلى استطرادات تاريخية، فعندما ندرس، **نص شاتوبريان الثقافي:** (الرحلة من باريس إلى القدس)، لابدّ من قراءة إبداعات شاتوبريان

الأخرى، مثل (عبقرية المسيحية). وليس مطلوباً أن نستطرد باتجاه تاريخ العقيدة المسيحية، ولكن لابدّ من قراءة خلفيات النظرة المسيحية في شخصية شاتوبريان، بما له علاقة بالنص المدروس. وحين ندرس أثر وليم فوكنر في روايته (الصخب والعنف) في رواية غسان كنفاني (ما تبقى لكم)، فنحن نشير إلى العناصر المتعلقة بالنصين في سيرة حياة المبدعين. ونشير إلى خلفية الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، بما يتعلق بنص غسان كنفاني، دون الاستطراد باتجاه شرح الصراع الفلسطيني، الإسرائيلي التاريخي، ونشير إلى الصراع بين الشمال والجنوب في الولايات المتحدة الأمريكية، بما يتعلق بنص فوكنر، دون الاستطراد باتجاه شرح تاريخ هذا الصراع.

وهناك مسالة أخرى تتعلق بقضية شرط اللغة لدى المدرسة الأمريكية، عندما اكتشفت هذه المدرسة، أن هذا — أي شرط اللغة — ينفي خصوصيتهم القومية والثقافية، ويجعلهم مجرّد تابعين للثقافة البريطانية. ولهذا نفوا شرط اللغة، بالقول إنّ الثقافة الأمريكية، هي نتاج ثقافات عرقية متعددة، ولهذا فقد أصبحت لها خصائص قومية مختلفة عن الأدب الإنجليزي، فهي تحمل عناصر أساسية جديدة، إضافة لعناصر مناقضة للثقافة الإنجليزية. ولهذا فهم، مع اجتماعية النص، حين تؤكد هذه الاجتماعية الفوارق بينهم وبين الإنجليز. وهذا منطلق صحيح، رغم أن ظهوره ارتكز على منطلق براغماتي. وهذا ما جعلهم يأخذون، بمبدأ التشابه والتوازي، حيث قاوموا شرط اختلاف اللغة.

وبنفس النمط البراغماتي التمايزي، يرفض الأمريكيون، مصطلح (الأدب العام)، لأنه (اختراع فرنسي)، مع أنهم يدرسون الأدب العام مع الأدب المقارن في جامعاتهم.

باختصار: نحن نرى أن تطور المدرسة الفرنسية، بطيء ومنهجها استطرادي، في حين أن المدرسة الأمريكية، هي مدرسة تجزيء النص بإلغاء إشعاعاته الاجتماعية الممكنة، فكيف نخرج من دراسة التاريخ الاستطرادي للنص، بالدخول في النص واعتباره مركز

الإشعاع، وكيف نمارس أدبية الأدب، دون أن نلغي إشعاعاته الاجتماعية، والحل لا يكون توفيقياً تلفيقياً، لأن هذا الحل يوقعنا في مأزق التجزيء وافتراض وجود قطبين متوازيين: النص، وإنتاجية النص، بإلغاء العلاقة الديالكتيكية: فالعلاقة ليست بين (النص المفتوح) الفرنسي، وبين (النص المغلق) الأمريكي. والخارج ليس هو النص، كما أنَّ النص ليس هو الخارج. والنص ليس هو المؤلف، والمؤلف ليس هو النص، لكنّ المبدع ليس غائباً عن النص، وليس هو النص، فلا ثنائية بين المبدع ونصه، إلاّ في حالات نادرة، فلماذا تستخدم هذه الحالات النادرة على أنها هي القاعدة. والنص ليس شجرة مزروعة في الهواء، كما أن الهواء ليس النص. فليس الهروب إلى إنشائية واستطرادية المنهج التاريخي، هو الحل، وليس الهروب إلى النقد الإنشائي الغامض هو الحل. فالقول بنقد إبداعي، يوازي النص، يجعلنا نقع في غموض وتعقيد جديدين، بدلاً من التفكير في استخدام الأدوات لإضاءة النص، بقراءته ضمن بيئته الإنتاجية والإبداعية. أما قضية دراسة (العلاقة)، فهي لا تعني فرحة اكتشاف التأثير والتأثر، والبحث عن أضوائه الخارجية ومساربه وقنواته، وأصوله، بقدر ما تتعلق بمسألة طرح منهج جدلي شامل لقراءة شاملة. فالأدب المقارن منهج من مناهج التفكير الأدبي، يدرس منطقة محددة في الأدب، يدرس النصوص، ويقرأ علاقاتها الداخلية وإشعاعاتها الاجتماعية، بما يخدم إضاءة النصوص، وإضاءة العلاقات بينها، وليس بما يخدم فكرة التمايز المقصود. فالتوهج الشعري، مثلاً ليس ناتجاً عن خبرات ثقافية لغوية وحياتية فقط، مثلما ليس ناتجاً عن فكرة الإلهام الميتافيزيقية، ولا هو ناتج عن انفعالات سيكولوجية فقط، تتعلق بكل مبدع على حدة، ولا يوجد (تشابه جماعي) في عملية التوهج الشعري، إنه نوع من (الصفاء البشري)، لدى مبدع له صفات ومنابع كثيرة، ولكنه صفاء خاص، ليس من نوع الواقع، وليس متوازياً معه، بل ينطلق منه، باتجاه منطقة الحلم، ومنطقة الحلم لم تدرس بعد إلاّ من زاوية أحادية. وتختلف طبيعة هذه المنطقة من بيئة إلى أخرى. إذن

يكون الحال بتشجيع دراسة عملية الإبداع الأدبي، مرتبطة بخصوصيتها النسبية في النص وبالمبدع، ومرتبطة بإنتاجية النص، وأهم من ذلك دراسة العلاقة الديالكتيكية في العملية كلها.

وهناك إشكالية حدودية أخرى، هي إشكالية: **(ازدواجية التأثير والتأثر مع التوازي والتشابه)**، في مقابل شيوع السمة الأساسية – أي التأثير والتأثر – في الدراسات المقارنة، فقد جاءت **المدرسة الأمريكية**، لتقول بإمكانية دراسة **(التشابه والتوزاي Parallelism)**، حيث يمكن دراسة الموضوعات المتشابهة، لإبراز خصائص كل منها بغض النظر عن وجود صلة تاريخية أو علاقات تأثير وتأثر فعلية بينها، أو بين عدة أعمال أدبية، كذلك دراسة مورفولوجية نصين أدبيين متشابهين، دون أن يكون بينهما علاقة فعلية سلباً أو إيجاباً. وتم التركيز على الدراسات التي تتعلق بهيئة النصوص. والمقصود بدراسة (التوازي) هو رفض الحلقة المركزية في المنهج التاريخي الفرنسي الذي يرتكز على حاجز اللغة، وعلى (التأثير والتأثر)، ودراسة الصلات الفعلية، والانطلاق نحو المفهوم المقابل، وهو دراسة العلاقات الداخلية للنصوص، والتركيز في التطبيقات السائدة على مورفولوجية النص، بدراسة عملين متشابهين، ليس بينهما تأثير وتأثر. ومن أشهر أنصار دراسات التوازي: **رينيه ويلك، وأوستن وارين، وهنري ريماك، وجوين، وشو، وإيهاب حسن، (أمريكي من أصل مصري) وفايسشتاين**. ونحن نرى أن هناك فوائد عديدة لدراسات التوازي، باتجاه توسيع آفاق الأدب المقارن، وتركيزه على النصوص وإشعاعاتها، بعيداً عن متاهات التاريخ والفولكلور. يقول جاك دريدا: **(النص ينطوي على عدة عصور، ولابُدّ أن تتقبل أية قراءة له هذه الحقيقة وتنطلق منها)**. ومعنى ذلك من وجهة نظرنا، أنّ التناصّ، قد يكفي لدراسة الإشعاعات المعرفية في داخل النص، دون اللجوء إلى **الخارج الإسقاطي**، أي أن المطلوب، هو دراسة ما أسمّيه: **(خارج الداخل)**، في مواجهة **الخارج الإسقاطي**. ولكن

التركيز على مورفولوجية النص المغلق، يدخلنا في تطرف آخر، كما أن دراسات التوازي، تدخلنا في عموميات جديدة من نوع آخر. فالنص ليس نباتاً شيطانياً، والحصاة الصغيرة في البحر الكبير، لها علاقات خارجية كبيرة، قد تؤثر فيها إلى درجة الفتك بها، وتحويلها إلى هيئة أخرى، فالحصاة ليست كتلة صخرية مستقلة عن البحر، رغم استقلالها الظاهري النسبي. والحل ليس برفض علاقات التشابه والتوازي، بل بتطويرها باتجاه تحولها إلى منهج جدلي شامل، لأن القول بثورة اجتماعية متواصلة متفجرة بذاتها خارج النص، ثم القول بثورة داخلية مستقلة متفجرة موازية للثورة الاجتماعية، هو أمر غير دقيق، يقع في إطار **الفكر الطباقي الثنائي** الذي يعتبر خطوة ثورية واحدة، باتجاه نظرية: **الأصوات المتعددة**. فما فائدة التوازي إذا كان يصل إلى نتائج (جمالية مغلقة ومستقلة). ورغم اعترافنا بالاستقلالية الخاصة للنص، إلاّ أن هذه الاستقلالية نسبية. وكيف نقفز باتجاه دراسات التوازي، ونحن لم نكمل دراسة مناطق الصلات الفعلية. وحين أكرر مصطلح (اجتماعية النص)، فأنا لا أعني بالتأكيد: النظرة **(الجدانوفية) الستالينية**، أو **(البليخانوفية)**، أو **(التروتسكية)**، أو **اجتماعية أوروبا الغربية**، أو **اجتماعية أمريكا (التجزيئية)**. وإذا كانت دراسات التوازي مفيدة في دراسة خصائص النصين أو النصوص، وهذا صحيح، فإنها أيضاً تستند إلى افتراض خاطئ في مجال دراسة العلاقات بين هذه النصوص، أو تؤدي إلى نتائج فضفاضة وإن كانت مفيدة، حين تدرس علاقة الآداب بالفنون.

وتبقى الإشكالية الحدودية الكبرى في الأدب المقارن، وهي **(إشكالية حدود ومنهج التأثير والتأثر)**،فالأدب المقارن، قام في أساسه على فكرة التأثير والتأثر الفعلية، وإذا كانت فكرة (السرقات الأدبية بين الدول)، قد سقطت نهائياً، إلاّ أن فكرة (المؤثر الموجب)، و(التأثر السالب) مازالت تمارس، فالمؤثر مازال يطرح على أنه (إيجابي)، والمتأثر مازال يطرح على أنه (سلبي). وأضيفت فكرة أكثر خطراً، وهي أن المرسل المؤثر، هو النموذج.

وتمت مناقشة دور الوسيط، كأداة ينتهي مفعول فعلها بمجرد قيامها بدورها، ولم يتم التفريق بين وسيط وآخر. والأهم هو المزج بين الوسيط والعلاقة، وكأنهما شيء واحد، أو كأنهما شيئان مختلفان. وتم التأكيد على ضرورة وجود علاقات فعلية، مما جعل البعض، يبحث عن تأثيرات وهمية، أو يقوم بتضخيم علاقات فعلية ثانوية على حساب العلاقات الفعلية الأساسية:

فالمسألة التأثيرية، لا تتم، وفق النماذج التقليدية التالية فقط:

1. المرسل/ العلاقة/ المتلقي/ العمل المتأثر.
2. (المرسل النموذج)/ الوسيط – **العلاقة**/ المتلقي – نسخة أخرى من النموذج.

- وفي مسألة (**الوسيط**)، لا تتم الأمور، وفق النماذج التقليدية:

1. المرسل/ الوسيط/ المتلقي = النتيجة الجديدة.
2. الوسيط/ العلاقة/ المتلقي = العمل.
3. وسيط أول/ وسيط ثان/ المتلقي = العمل مع خصائص الوسيط.

والمهم في ذلك، هو **أن لا نعتبر المرسل هو النموذج**، لأن المرسل، ينتج عن صورة أخرى سابقة له، اعتبرها المرسل نموذجه، والصورة السابقة للمرسل النموذج، سبقتها صورة أخرى لنموذج سابق لها، وبالتالي لا يوجد نموذج ثابت ووحيد، فالمرسل ليس هو الأصل النهائي، بل هو متأثر بصورة النموذج السابق مع الاحتفاظ بخصائصه الجديدة التي نتجت عن هذه العلاقة. والوسيط حين يمارس وساطته، فإن ذلك يحدث (صدفة) و(احتياجاً). والخصائص الأولى للنموذج الذي سبق المرسل، لا تتلاشى نهائياً، بل تتحول إلى هيئة أخرى جديدة، لكن جدّتها نسبية، وقد يستلب المرسل نفسه باتجاه النموذج السابق، فيخرج نسخة مشوهة عنه، وإذا تلقى المرسل إليه أو المتلقي هذا التشويه، فإنه يخرج مشوهاً أكثر من مرة. وقد يحدث التأثر العكسي المعروف. وهناك إيجابيات

اصطناعية للمرسل من خارجه، قد تؤثر في جوانبها الخارجية في المرسل إليـه، فيقـع في الأوهام الخارجية: (الشهرة، الإدهاش، الدعاية، التعصب الإيديولوجي والقـومي)، وقـد يشتهر أن المرسل المؤثّر، هو الذي أثر، في المرسَل إليه، وحين ندقق في ذلك، نجد أن المرسل والمرسل إليه، تأثرا بمرسل مشترك، حيث يصبح المرسل إليه، المشهور على أنه سلبي، يصبح مرسلاً ومرسلاً إليه في نفس الوقت. وقد يحدث أن المتلقي، يؤثر في المرسل بعد أن يتـأثر به، وقد يقع عليه التأثير عبر فترات متعددة وطويلة زمنياً علـى شـكل دورات متعـددة ومعقدة الأشكال. فالثقافات لا تتلاشى نهائياً، بل تتغير هيئاتها، لأنّ تلاشيها أمر ظاهري: كل هذا يثبت أن المرسل ليس دائماً إيجابياً، والمتلقي ليس دائماً سلبياً كما هـو شـائع.

وهكذا نحدد مظاهر إشكالية التأثير والتأثر على النحو التالي:

أولاً: البحث عن عناصر وهمية في عملية التأثير وتضخيمها، أو تضخيم أهمية إحداها على حساب العناصر الأخرى.

ثانياً: في حالة التأثير والتأثر المباشرة، تتم غالباً عملية بحث شاقة، قـد تتجـاوز أهـدافها الأدبية، وتضيع في متاهات الفولكلور والتاريخ والعلوم الإنسانية، قبل أن تصـل إلى النص.

ثالثاً: النقد الأدبي، هو الأقرب إلى منهج الأدب المقارن، ولكن بعد أن يعترف باجتماعيـة النص. أما النقد الأدبي الذي يقدس (النص المغلق) إلى مرتبة الإلهام الميتافيزيقي، فهو يقوم بتجزيء النص. أما العلوم الإنسانية وخصوصاً التاريخ، فهي تحشـر نفسـها، وتصبح هدفاً، بحيث يصبح النص غائباً في كل العملية، ومع هذا فـلا بـأس مـن الاعتراف بموضوعية العلاقات.

رابعاً: اعتبار المرسل إيجابياً دائماً ونموذجياً، واعتبار المرسل إليه هو السـلبي، يـؤدي إلى السقوط في منهج رؤية التأثير والتأثر، على أنها سرقات أدبية دولية.

خامساً: هناك أنواع عدة من الوسطاء، سلبيين وإيجابيين، مؤثرين وغير مؤثرين، ودراسة الوسطاء ومناهج الوساطة، تدخل ضمن العملية الشاملة، وليس بالنظر لها على أنها حاسمة، أو عديمة التأثير. وقد تكون الوساطة مباشرة وغير مباشرة، ولكنها ليست مقايضة تجارية. هناك وساطة بطيئة ووساطة سريعة المفعول. والوسيط، قد يكون فرداً أو أفراداً أو جماعات أو مؤسسة، والوسيط ليس محايداً، مهمته تقبل العمل وإيصاله، فالوسيط ينقل إلى الأدب القومي، ما يتناسب مع فكر النظام الإيديولوجي الذي ينتمي له أو يرغب فيه، وقد ينقل ما يتطابق مع ذوق الأدب القومي، أو مع إيمانه الشخصي. وقد يكون وسيطاً تافهاً، فينقل أعمالاً رديئة، أو ينقل أعمالاً جيدة بأسلوب موجود في الأصل، ولهذا لابدّ من دراسة الوسيط نفسه. وهناك دائماً منطلق الاحتياج، لأنه الأقوى في عملية الوساطة. في حين أن وساطة الصدفة، ليس لها نتائج مضمونة، فهي معرضة للاندثار كلياً أو النجاح المفاجئ. وأنا شخصياً لا أميل إلى تضخيم دور وسطاء الصدفة. صحيح أن مدام دي ستال، تأثرت بقراءتها لوسيط ضعيف، دفعها وحفّزها نحو صدور كتابها (من ألمانيا)، لكن فيلرز الوسيط الضعيف، أو (المدّعي السخيف) كما سماه غويار، لم يكن هو العامل الحاسم في ظهور كتاب (من ألمانيا)، بل نقول إنّ مدام دي ستال، كانت قد قررت، بعد ومضة فيلرز الأولى، أن تمضي في طريقها، بفيلرز، أو بدونه.

- وصحيح أن (البنيوية) في أوروبا وأمريكا، ما كانت لتزدهر، لولا الشكلانيين الروس والمهاجرين التشيكوسلوفاكيين والبلغار، لكن أوروبا وأمريكا، كانتا تبحثان قبل ذلك عن البنيوية، سواء جاءها المهاجرون، أم ظلوا في بلدانهم، لكن مجيء هؤلاء سارع في عملية إرساء شرعية البنيوية، فهناك دائماً، قوة احتياج الآخر. فالمشكلة تكمن في ضرورة مناقشة الآخر، وليس التسليم بما يجيء، بالصدفة أو بالاحتياج، كذلك مشكلة الأخذ بما

هو شائع أو مشهور نظرياً وتطبيقياً، كالأخذ بعموميات، تنشرها دراسات المذاهب الفنية مثلاً، وإطلاق الأحكام القاطعة حول تصنيف أو تصنيفات المطبق عليهم. أما دراسة تأثير التأثيرات الفكرية في الآداب المختلفة، فينبغي أن تنطلق من الآداب نفسها، وينبغي الاستفادة من خلاصة التأثير العام للتيارات، دون الولوج في تفاصيلها التي تهم الفلسفة والإيديولوجيا والتاريخ، بل تركز على التأثير الخاص في الآداب. فمثلاً: لدى قراءتنا لتأثير **الإيديولوجيا الاشتراكية في الأدب العربي الحديث**، وخصوصاً الشعر الحديث في الخمسينات والستينات، نلاحظ أن هناك احتياجاً قومياً محلياً آنذاك، للأفكار الاشتراكية. ولهذا ينبغي رفض نظرية (الاستيراد) عند تفسيرنا لهذا التأثير، كما نلاحظ أن الشعراء العرب، أخذوا الجانب المضموني، وضخموه على حساب الجماليات، بحيث أصبح هذا الجانب (المعنى)، إرهابياً متسلطاً، مع أن علم الجمال الماركسي — اللينيني، في تطبيقاته النظرية والعملية (الجيّدة)، المتمثلة في مدرسة **الواقعية الاشتراكية**، ترفض هذا الإرهاب، ولم تقل به. ولهذا سادت النصوصية، وساد نوع من الكتابة الشكلانية، كما حدث في الخمسينات، كما هو الحال مع قصيدة النثر، مع أن شيوع الواقعية الاشتراكية في العالم العربي، فرض شيوع أسماء عالمية في الشعر (**نيرودا — لوركا — ناظم حكمت — مايا كوفسكي — أراغون — إيلوار — الخ**)، إلاّ أن استعمالهم العربي، كان سيئاً. وفي المقابل، ظهر تيار شعري آخر في لبنان حول **مجلة** (شعر)، كرد فعل، وكاحتياج. ولكنه مارس إرهاباً آخر، بل إنه رفض الاعتراف بالآخر، وقد تأثر بالشعر الفرنسي المعاصر والحديث، ولكنه لجأ إلى التقليد، ووصف هو الآخر بالاستيراد، وهذا ما حدث لدى شعراء الواقعية الاشتراكية الذين تأثروا بالشعارات الإيديولوجية، أكثر من جماليات الماركسية، فقد أصبح لدينا تأثيران: أحدهما سلبي، والآخر مقلد، والاستثناءات من الطرفين كانت موجودة. وأعتقد أن بروز الشعر الفلسطيني الحديث بفرعيه: الشمال الفلسطيني،

(والثورة الفلسطينية) بعد عام 1967 ونجاحه الباهر جماهيرياً، لم يأت فقط بسبب الصدفة التاريخية، وظهور الثورة، بل لأنه استفاد من أخطاء التيارين السابقين: انغلاق النص على شكلانيته لدى جماعة مجلة شعر، وابتذال الإيصال لدى - شعراء الواقعية الاشتراكية. إذن ينبغي معرفة نسبة ونوع التأثير والتأثر في هذه الحالة: لقد وفدت (الوجودية الأدبية)، كتيار فلسفي إلى الوطن العربي، كفلسفة جديدة، مرتبطة بفكرة (التحرر الوطني)، وفكرة الحرية بشكل عام، وقد أثرت نماذجها الأدبية (سارتر، سيمون دي بوفوار، كولن ويلسون، ألبير كامو) في الأدب العربي في أواخر الخمسينات وفي الستينات، وخصوصاً في الرواية، لكننا نلاحظ أن كثيراً من الأعمال الأدبية، أخذت جانب (العدمية) فقط، وصادف في تلك اللحظة التاريخية، أن كان الصراع على أشده بين الماركسيين المطمئنين لوجود فلسفة أممية إنسانية يؤمنون بها، وبين القوميين العرب المتباهين بمحافظتهم على خصوصيتهم القومية، ولهذا تبنّى التيار القومي - الوجودية، كفلسفة إنسانية، لاستكمال البعد القومي. وإذا كان الأدب العربي، قد استفاد من الوجودية، أفكاراً متعددة (صورة الصراع - الحرية)، إلاّ أنه أيضاً، كان إيجابياً في موقفه من (العدمية)، ولهذا حدث التقارب بين الماركسيين والقوميين في السبعينات، ولهذا أيضاً لا يمكن فهم تأثير الوجودية من جانب واحد فقط.

كذلك ينبغي تمييز بنية تأثير الوجودية الفلسفية العامة، وبنيات تأثيرها في النصوص الأدبية، وقد جاء التأثير من نشاط حركة الترجمة للآداب والأفكار الوجودية، ومن دفع الترجمة للمبدعين باتجاه الأصل، حيث يمكن أن ندرس: كيف تم التأثير، وهيئاته المتعددة، ونتائج ذلك في النصوص.

- أما (المنهج البنيوي)، كمنهج نقدي، فقد وفد في نهاية النصف الثاني من السبعينات، متأثراً بالبنيويات الفرنسية. وانتشر في لبنان وسوريا والمغرب، بشكل خاص،

ثم مؤخراً في مصر. لماذا تبناه البعض دون مناقشة، ولماذا تعامل البعض معه، كموضة مدهشة في حين خاصمه آخرون منذ البداية، دون دراسة. ثم لماذا تلقفته في البداية بلدان عربية محددة، هل لهذا الاستقبال علاقة أساسية بأزمة الثقافة المحلية في هذه البلدان، أم هو تعبير عنها، وهل جاء كرد فعل لسيطرة البنى التقليدية وثورة عليها، كما يقول مناصرو البنيوية، أم هو تعبير عن أزمة إيديولوجية. وهل هذا المنهج، دعاية للشكلانية الأورو-أمريكية لمواجهة النقد الثوري في العالم العربي، كما يقول خصوم البنيوية، وهل هي موجة عابرة كوجودية الستينات، أم أن أثر البنيوية، سوف يستمر طويلاً. هل هو إنشاء آخر، يلغي عاطفية الانطباع والتذوق، أم هو اقتراب بالنقد الأدبي، باتجاه المنهج العلمي الدقيق، كما يقولون. هنا تصبح دراسة آراء الذين روّجوا للبنيوية في العالم العربي، ومقارنة ذلك بآرائهم النقدية السابقة ضرورية، كذلك دراسة آراء الخصوم أو المتشككين أو المحايدين... ضرورية مع مقارنة أفكارهم مع الأصول النقدية الفرنسية.

نحن نلاحظ أن المتلقي، يبحث عن توازن روحي وفني، وقد يدهش المتلقي،فترة طويلة أو قصيرة، لكنه يلجأ إلى التوازن دائماً كحل، فهو يرفض أحياناً بعداء كامل، ثم يعود ليقبل قبولاً كاملاً ثم يعود إلى الرفض، ولكن التوازن ليس التوفيقية، فهو غالباً ما يأخذ العناصر التي تلائم روحه، بالرضا أو بالجبر، رغم حالات الإنكار.

وهناك مشكلة تبدو فرعية، لكن الأدب المقارن، ينبغي أن يتخذ منها موقفاً واضحاً، وهي ضرورة التخلي عن منطق (الروائع)، ومنطق (الهالات الأدبية)، والمصطلح لغويار الذي يفرد له مجالات واسعة، وهو منطق تكريس تقديس الأبطال الكبار في الآداب العالمية، مثل: **شكسبير - غوته - ثربانتس - بوشكين - هوجو - دانتي**... الخ، أي روائع الآداب الخمسة الكبرى (المركزية) - والأمر لا يتعلق بدراستهم، بل بتقديسهم، والمبالغة في هذا التقديس إلى درجة العبادة المطلقة، بل يتم الأمر بإحلالهم مكانهم البشري

اللائق الواقعي، لأن منطق (الروائع) ومنطق (الهالات)، يساهم من خلال نظرية التقديس في الابتعاد عن المنهج العلمي بتثبيت منهج (المحرمات) أو (تشويه المحرمات) كرد فعل، كذلك، لأن هذا المنطق يساهم في تجزيء حركة الأدب العالمي، وتحول روائع آداب باقي العالم، غير الأوروبي، وغير الأمريكي، إلى مجرد شاهد زور على قدسية هذه الحالات فقط، وعلى القول بعالمية الآداب الأوروبية، ما دام (الرائعون)، أو (جنرالات الأدب)، هم أدباء أوروبا الغربية وأمريكا فقط!!.

- (نية القصدية)، ضرورية في الأدب المقارن، فنحن عندما نقول إنّ: رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك وأديب إسحق والشدياق وشوقي ومطران والريحاني وجبران وخليل ثابت وسليمان البستاني، لم تكن لديهم النيّة الواضحة لدراسة المقارنة من خلال دراساتهم، حول علاقات الأدب العربي بالآداب الأوروبية، فنحن نعني أن درجة القصدية، باتجاه علم الأدب المقارن كعلم مستقل، لم تكن موجودة لديهم، أي أنه لا يوجد إلحاح علمي على تأطير ما كتبوه في إطار الأدب المقارن. رغم هذا نجد أن مقدمة البستاني لترجمة الإلياذة 1904، تدرس وتقارن بين الشعر العربي والشعر اليوناني، ولكن دون تأطير نظري: كذلك نجد الدراسة التطبيقية التي قدمها قسطاكي الحمصي (الموازنة بين الألعوبة الإلهية و(رسالة الغفران) في كتابه (منهل الورّاد في علم الانتقاد - الجزء الثالث - 1935).

لكن أهم كتاب في علم الأدب المقارن من الناحية التاريخية، صدر في النصف الأول من القرن العشرين في العالم العربي، هو كتاب روحي الخالدي، (تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب وفيكتور هوكو)، الصادر في القاهرة عام 1904، وسبق أن نشرته مجلة (الهلال) المصرية في حلقات في عامي 1902 و 1903، تحت اسم مستعار، هو (المقدسي)، وروحي الخالدي، متأثر بالمنهج التاريخي الفرنسي في كتابه، وقد طبق كافة شروط الأدب المقارن في كتابه، كما تتوافر في شخصيته كافة الشروط المطلوبة في الباحث المقارن. هكذا

يصبح أمامنا مهمة مطروحة، وهي إعادة كتابة تاريخ نشوء هذا العلم وتطوره وتعثره، منذ بداية القرن، وحتى الدراسات الحديثة، مشيرين إلى ضرورة مناقشة تجريبية روحي الخالدي الرائدة، كذلك ضرورة العودة إلى المقارنات غير المقصودة في تراثنا العربي. أما موقفنا من الدراسات المعاصرة، فينبغي أن نشير باحترام لمحمد غنيمي هلال، صاحب أول محاولة منهجية معاصرة في الأدب المقارن في العالم العربي. لقد صدر كتاب غنيمي هلال (الأدب المقارن) عام 1953.

أما الدراسات الحديثة التي ازدهرت في منذ سنوات قريبة، فقد أدخلت نظريات المدرسة الأمريكية بالترجمة أو الشرح، كذلك تطورات المدرسة الفرنسية، وإذا كانت المدرسة الفرنسية، قد أخذت حظها من الشرح، فإن محاولات ترجمة وشرح المدرسة الأمريكية، مستمرة في كتابات وترجمات مجلة (فصول) المصرية، كذلك انتشرت مقارنات تطبيقية بين الأدبين العربي والعبري، وإن ظلّت المعالجة، صحفية إعلامية بشكل عام، تتجاهل عنصرية الأدب العبري، إلاّ أن هناك بعض الدراسات الجادة، كذلك تمّت الخطوة الأولى الصحيحة، باتجاه المقارنة مع الأدب الاسباني. وظهر كتاب إدوارد سعيد عن (الاستشراق) الذي يمكن أن يلعب دوراً هاماً في تصحيح النظرة الاستشراقية في العقل العربي أولاً. وعقد مؤتمران هامان (مؤتمر الأدب المقارن في المنيا – مصر، 1981، والمؤتمر العربي الدولي الأول في جامعة عنابة، 1983)، واهتمت بعض المجلات العربية، بنشر دراسات مقارنة، وتشجيع ترجمة النصوص الأجنبية، مثل: الآداب الأجنبية (السورية)، و(فصول) المصرية، و(الثقافة الأجنبية) العراقية، ومجلة (الكرمل) الفلسطينية، و(مواقف) اللبنانية، وعالم الفكر الكويتية... الخ، ونشرت دراسات تطبيقية ونظرية كثيرة لأساتذة كثيرين، كما ازداد اهتمام الأجانب بالأدب العربي، وهذه ليست الحصيلة النهائية.

فالاهتمام بالأدب المقارن في الجامعات العربية يزداد. وهذا الاهتمام يستدعي منا جميعاً الحذر والحرص والاهتمام والتعمق العلمي.

- يزداد العالم تشوقاً للتفاعل والتواصل. ومن الطبيعي أن التفاعل الثقافي والأدبي، أيضاً، أصبح أمراً واقعياً لتوحيد العالم، عبر التعدديات الثقافية التي تساهم في إثراء الأدب العالمي. ولكن مسألة التفاعل مسألة إشكالية، أي أن التفاعل ليس مثالياً، لأن شروط التفاعل، تميل لصالح فرض شروط (المركزية الأنجلو-فرانكوفونية)، على آداب العالم العربي، والصيني، والياباني، والإفريقي، والأمريكي اللاتيني (الهسباني – آداب اللغة الإسبانية). ومازال هذا الاختلال قائماً في ضوء الهيمنة للنظام العالمي أي في ظل التقاليد الثقافية للحرب الباردة. فالمثاقفة كانت تعني التكييف القهري، لإرادة ثقافة المستعمر (بكسر الميم)، ثم وصلت إلى مفهوم الدعوة إلى التفاعل الطبيعي، بشروط المركزية (الأنجلو -فرانكوفونية). وهي الحال الراهنة لمفهوم التفاعل.

- لا يمكن فهم العلاقة التثاقفية بين الأدب العربي والأدب العبري، إلاّ بفهم (التفاعل مع الآخر الإسرائيلي)، بصفته حالة خاصة لا مثيل لها. وهذا يقتضي عدم الفصل بين السياسة من جهة والأدب والثقافة من جهة أخرى، كما أشار إدوارد سعيد مؤخراً في أحد حواراته، بل إنّ إدوارد سعيد، برهن بشكل قاطع على أنه لا يمكن فصل الأفكار عن النصوص. فالنصّ ليس مجرّد خطاطات بلاغية ولسانية وسيميائية. ولفهم المسألة الخاصة، لأبدّ من توضيح فكري سياسي، لا نستعمله في تحليل النصوص الأدبية، لكنه يبقى في الرأس، أثناء التحليل الجمالي:

أولاً: الحلّ الديمقراطي العادل في فلسطين، هو: عدم شرعية دولة إسرائيل الاحتلالية النووية الاستعمارية العدوانية، وذلك بإقامة: دولة فلسطينية ديمقراطية في فلسطين كلها، على أن يكون (اليهود الفلسطينيون أصلاً)، وهم مع أحفادهم، يشكلون

نسبة 7% من **المجتمع الفلسطيني** – عنصراً أساسياً من عناصر هذه الدولة، ضمن مفهوم المواطنة الكاملة. أمّا الإسرائيليون الروس والأمريكيون والأوروبيون، فليعودوا إلى أوطانهم الأصلية، وهو أمر ممكن، مع عودة اللاجئين الفلسطينيين إلى وطنهم، وهو أمر ممكن أيضاً.

ثانياً: الحلّ الدولي الممكن: إقامة دولة فلسطينية مستقلة في الضفة وقطاع غزة، عاصمتها القدس الشرقية، لا وجود فيها لمستوطنات كبيرة أو صغيرة، وفق حدود الرابع من حزيران 1967. وهذا يعني تفكيك المستوطنات.

ثالثاً: الحلّ الإسرائيلي الأمريكي: إقامة(**حكم ذاتي فلسطيني، تحت الوصاية الإسرائيلية**)، **بضمانات عربية**، وفق اتفاقية كامب ديفيد المصرية – الإسرائيلية.

رابعاً: وهناك أفكار أخرى: (**اتحاد كونفدرالي فلسطيني – إسرائيلي**)، وهذه الفكرة لا علاقة لها بمشروع الدولة الديمقراطية الفلسطينية، رغم أن بعض المثقفين الفلسطينيين يقوم بالترويج لها.

- لقد أثرت هذه الأفكار السياسية في الأدب والسينما والفن التشكيلي، حيث لا يمكن تجاهلها عند تحليل النصوص: الأدبية والفنية والثقافية. أمّا النقاد الذين يتهربون من ذلك، فهم: **المثقفون اليمينيون الرجعيون** الذين يتغطون بقشور الحداثة، لتبرير موقفهم الإديولوجي السياسي الذي يتماهى أحياناً مع **ثقافة – التأمرك والتأسرل**. فمنذ الخروج من حصار بيروت 1982، بدأ المثقفون العرب، يتجهون **نحو الانقلاب على ثقافة المقاومة**، وتبرير (**ثقافة الاحتلال الإسرائيلي**)، بالكلام عن نكتة: (معرفة إسرائيل من الداخل)، أي تجريب المخدّرات لمدة سنة، (لاكتشاف خطرها)!!.: لقد ظهر فرعان من **شعر المقاومة الفلسطيني**: أحدهما في **الشمال الفلسطيني**، تحت رعاية الحزب الشيوعي الإسرائيلي (راكاح)، المعارض لسياسة إسرائيل العنصرية، المعترف بشرعية دولة إسرائيل، المطالب

بإقامة دولة فلسطينية إلى جانب إسرائيل: (محمود درويش – سميح القاسم – توفيق زيّاد).

أما الفرع الآخر، فهو: **شعراء الثورة الفلسطينية في ظل أفكار منظمة التحرير الفلسطينية**: (عزالدين المناصرة – أحمد دحبور – محمد القيسي – مريد البرغوثي) مثلاً. وحدثت مفارقة عجيبة، وهي أنّ القيادة السياسية لمنظمة التحرير والتنظيمات، روّجت للفرع الأول منذ عام 1967، بصفته (شعراً مقاوماً)، ومنعت صفة (المقاومة) عن الفرع الثاني الذي نشأ في ظل منظمة التحرير نفسها!!، رغم أنّ: الناقد المصري **غالي شكري**، اعتبر شعر المقاومة في الشمال الفلسطيني، **(شعر معارضة)**، ضمن النظام الإسرائيلي نفسه. أما **يوسف الخطيب**، فقد اعتبر هذا الشعر، **جزءاً من الإيديولوجيا الإسرائيلية الشيوعية**. أما – أدونيس، فقد نفى صفة (الحداثة) عن هذا الشعر، واعتبره مجرد شعارات سياسية، مع استثناءات قليلة. وفي المقابل بالغت وسائل الإعلام الحكومية والشيوعية اليسارية في دور هذا الشعر إلى درجة المبالغة غير المقبولة علمياً ومنطقياً. والخاسر الوحيد من هذه الدعاية النقدية، هو: الشعر الفلسطيني الحديث الحقيقي.

– في مقابل وضعية الثقافة الفلسطينية، ظلّت الثقافة الإسرائيلية الاحتلالية في الأدب والسينما والفن، تدور حول محورين:

1. عدم الاعتراف بنكبة فلسطين عام 1948 و 1967.
2. اعتراف بضعة مثقفين: أولاً بشرعية دولة إسرائيل، ثمّ بإمكانية إقامة دولة فلسطينية في حدود **22% من مساحة فلسطين الكاملة**.

وقد تجلّى هذا الفكر بطريقتين: **الأولى الموكزية**، وهي ممارسة الكتابة العنصرية في الآداب والفنون ضد الفلسطينيين، وهي تشكل 95% من الأدب والفن الإسرائيلي – **والثانية**: تعلن قبول الحوار مع الفلسطينيين، وهي فئة قليلة، على قاعدة الاعتراف بشرعية دولة إسرائيل. هنا يمكن مناقشة مسألة (التفاعل الثقافي مع الآخر الإسرائيلي)، انطلاقاً من

هذه الخلفية السياسية. ومهما حاولنا في الأدب المقارن، فصل هذه الخلفية عن سياق إنتاج الأدب العبري الحديث منذ عام 1948، فلن ننجح. وهذا ما يُدخلنا في مجال النقد الثقافي المقارن، شئنا أم أبينا، لأن أي تحليل أثناء مقارنة النصوص الفلسطينية بالنصوص العبرية، سوف يقود إلى مناقشة (الأفكار). والمفارقة هي أن الأدب الفلسطيني الحديث (الضحية) في نماذجه العليا، يخلو تماماً من أية عنصرية ضدّ اليهود كيهود، مع أن هذا الأدب هو نتاج الضحية، في مقابل عنصرية الأدب العبري الحديث الذي يمثل الجلّاد (الاحتلال).

- أما النموذج الفرانكوفوني، فهو لم ينتقل من الحالة الاستعمارية، إلاّ ليدخل مفهوم (المثاقفة القهرية الجديدة)، منذ عام 1962 بالتحديد، حيث ظهر مفهوم الفرانكوفونية، أي في نفس سنة (استقلال الجزائر)، وهو ما يعبر عنه في اللغة الشعبية، بخروج الاستعمار العسكري الفرنسي من الباب، لكي يدخل الاستعمار الثقافي (بنعومة حضارية) من النافذة. فهل التثاقف الطبيعي في الواقع، يعني التعرف العلمي إلى لغات وآداب أوروبا، أو حتى (التفرنس)، و(التنجلز)، أم أنّ هؤلاء يقدمون لنا (المثاقفة القهرية)، باعتبارها مثاقفة طبيعية؟؟. إذا أقررنا حالة التعرف العلمي الطبيعي إلى اللغات والآداب الأوروبية، فكيف نقر تحولها إلى إيديولوجيا مهيمنة، كما هو الحال مع (الفرانكوفونية) التي لا تعني بأي حال من الأحوال، مجرد التعرف إلى اللغة الفرنسية وآدابها؟!!. ما هي الفرانكوفونية إذاً؟؟، وما هي الأنجلوفونية؟!!، إنها إيديولوجيا المثاقفة القهرية. إذا كانت ظاهرة (**الفرانكوفونية**) في الأقطار المغاربية ولبنان، قد أعادت نفسها بروح جديدة، تتراوح بين قطبين، وهما: الانفتاح الإنساني (البراجماتي) من أجل إيصال الأفكار الديمقراطية، وغير الديمقراطية الفرنسية، في مقابل اتخاذ الآخر المقهور، موقف التبعية والتلذذ بالتبعية إلى درجة (الفرانكوفيلية – عشق فرنسا)، فإن التفاعل مع الثقافات الأنجلوسكسونية، يختلف قليلاً: فالعرب المشارقة، بدأوا بالمرحلة الانفتاحية الإنسانية الإجبارية على اللغة الإنجليزية وآدابها

في مرحلة الاستعمار، لكنهم الآن قد تجاوزوا مرحلة التعرف إلى هذه الثقافة إلى مرحلتين متداخلتين، وهما: (التنجلز) و(الأنجلوفونية) باتجاه (أنجلوفونية – عشق أمريكا)، إن صح التعبير، أي ما يعادل (التأمرك!!).

وحتى الآن، فإن مسألة التفاعل الثقافي العالمي، ما زالت مرهونة، بشروط الآخر العالمي، انطلاقاً من هيمنة (النظام العالمي الثنائي!!). رغم أن المقارنة والمثاقفة في الأدب المقارن، لا تفترض بأن الدولة القوية سياسياً، هي قوية أدبياً. لقد بدأت اللغة الإنجليزية وآدابها في مدارسنا، قوية منذ العشرينات، أي بعد (سايكس بيكو)، ثم في جامعاتنا، ضمن مفهوم الانفتاح الإنساني الإجباري. وكان هذا أمراً طبيعياً، لكن الانتقال إلى مرحلة (التنجلز)، وهي مرحلة حرق مراحل باتجاه (رطانة صناعية)، جعل اللغة، وسيلة طبقية لاستعراض (الحداثوية)، حيث يتلاشى جوهر ومفهوم الانفتاح الإنساني. وقد زاد من هذه (الرطانة الهجينة)، ضعف اللغة العربية القومية في الجامعات لعدة أسباب. هذا التنجلز لم يساهم في ترقية المعرفة باللغة الإنجليزية وآدابها، لأنه تحول إلى سطح قشرة الظاهرة اللغوية، ليتفاعل معها بسطحية استعراضية حداثوية، بعيدة عن الحداثة الحقيقية، جعل المثقف والمبدع والدارس والأستاذ، يعيش حال الرقص الأعرج، حيث نخسر اللغتين (العربية والإنجليزية معاً). وهذا التنجلز بمظاهره السطحية، يقود نخبة من المثقفين العرب الذين يتقنون الإنجليزية إلى حالة (الأنجلوفونية)، و(التأمرك)، بسبب هيمنة فكرة التبعية. لقد سبق أن طرحنا مفهوم (التفاعل المتعدد المشروط)، كمحاولة للخروج من أسر (التبعية للمركزية الأورو–أمريكية)، و(التبعية للموروث العربي)، بصفته أصلاً ونموذجاً، وهذا يقتضي قراءة جدلية لهما. لهذا كنا طالبنا بالانفتاح على الثقافات: (السلافية والصينية واليابانية والإفريقية والهسبانية)، لكي نحصل على التوازن العقلاني، لمواجهة أساليب السيطرة في ثقافات وآداب اللغتين المسيطرتين (الإنجليزية والفرنسية)، وهذا لن يتم إلاّ

بتطبيق **(التفاعل المتوازن المتعدد المشروط)، أي، بالتخلي عن التبعية، وفك الارتباط مع ممارسة - التلذذ بالتبعية.**

- وفق المدرسة الفرنسية التقليدية، فإن منهجية المقارنة تعتمد على مقولة (التأثير والتأثر) ووفق منهية المدرسة الفرنسية الجديدة، فإن **مقولة (التناص)**، أكثر موضوعية في تناول المقارنة بين آداب الشعوب، لهذا سبق لنا أن اقترحنا استخدام مفهوم التناص الأوروبي في عملية المقارنة، بالإضافة إلى مفهوم (التلاص)، وهو نحت اشتققناه من مفهوم (السرقات الأدبية) في الموروث العربي، وقمنا بتطويره، لأنّ التلاصّ حقيقة موضوعية في الواقع الأدبي.

أقول هذا، لأن مفهوم التأثير والتأثر التقليدي، لم يعد ملازماً في الدراسات المقارنة، ولأن النظر إلى المؤثر، بصفته أصلاً والمتأثر، بصفته صورة، غير صحيح من الناحية العلمية، فالتأثير والتأثر، لا يتم بصورة ميكانية على طريقة (أ) أثر في - (ب)، إذن (ب) أضعف من (أ). فالتأثير والتأثر عملية معقدة، تمر في قنوات معقدة!!. لهذا فإن القول بأن (أدب المركزية الأورو-أمريكية) هو الأصل، وهو (الروائع) وغيره (صورة)، أمر يحتاج إلى براهين عديدة غير متوافرة. لذلك فإن معركة المؤثر والمتأثر، معركة خاسرة حين تتنافى مع العلم، ومن الطبيعي أن كل الشعوب تنظر إلى آدابها بصفتها أصلاً، لهذا ظلّ **الأدب المقارن في الجامعات العربية**، يمارس على النحو التالي:

أولاً: الطرح المثالي، حول العلاقات الإنسانية الأدبية وتفاعلها، دون الإشارة إلى العوائق التي تصوغها المراكز. فالمعروف أن (المركزية الأورو-أمريكية)، هي التي تصوغ مفهوم (العلاقات الإنسانية الانفتاحية) وطبيعتها، دون الأخذ بالمفاهيم التي تطرحها (الأطراف الأدبية العالمية)، لهذا تم تدريس الأدب المقارن، دون تحديد (شروط التفاعل الثقافي والأدبي).

ثانياً: تظهر بين حين وآخر في الصحف والمجلات العربية، دراسات مقارنة بين أعمال أدبية، رافعة (شعارات الأدب المقارن)، والحقيقة أن هذه الدراسات، تخلو من (منهجية المقارنة العلمية)، وقد دخلت هذه الدراسات من باب (نظرية: بلاش تنظير)، وهي نظرية تعتمد الدخول إلى التطبيق مباشرة، دون تأسيس نظري. أمّا الآن، وقد شبعنا تنظيراً، فيمكن الانتقال إلى (ما بعد النظرية).

ثالثاً: ظل (مساق الأدب المقارن) في بعض الجامعات العربية مساقاً ثانوياً!!، بل ظل مرفوضاً لسنوات طويلة، رغم سيطرة النظام العالمي الثنائي (الرأسمالي والاشتراكي) في الثقافة والتعليم. وقد جاءت هذه الرغبة في دفن الرأس في الرمل، متساوقة مع الهيمنة المركزية الأنجلوفونية في مجالات التعليم والثقافة، حيث بقيت الدراسات المقارنة، تنظر إلى (الأدب المقارن)، بصفته استيراداً من الغرب!! فقط!!. وهي محاولة هروبية ساهمت في تكريس التلذذ بالتبعية للثقافة الأنجلوفونية. فالمقارنة ممنوعة بين الأدب العربي، والآداب السلافية مثلاً، انطلاقاً من مفاهيم إيديولوجية عفى عليها الزمن. والمعروف أن أساتذة الأدب المقارن في الجامعات العربية، يعملون عادة، إما في أقسام اللغة العربية وآدابها، أو أقسام الآداب الأوروبية، وبما أن الهيمنة القائمة هي لصالح الثقافة الأنجلوفونية، وبما أن الثقافات السلافية مرفوضة، لهذا سيظل أستاذ الأدب المقارن/ المتخصص في المقارنة (العربية/ السلافية)، مرفوضاً. وهذا يخالف منهجية علم الأدب المقارن، لأنّ المنهجية تقول بأنّ الأدب المقارن، هو علم التفاعل الثقافي والأدبي بين الآداب الإنسانية كلها، بغضّ النظر عن أهمية اللغة ومركزيتها، أو كونها لغة من لغات الأطراف الأوروبية (لغات أوروبا الشرقية مثلاً). فما الذي يمنع المقارنة بين رواية تشيكية أو بلغارية أو مجرية... ورواية أمريكية أو فرنسية، إذا كانت الأولى، هي المؤثرة أو العكس!!. وما الذي يمنع من مقارنة رواية

لنجيب محفوظ أو حنا مينة أو عبد الرحمن منيف أو حليم بركات أو جبرا إبراهيم جبرا أو غسان كنفاني أو غالب هلسا مع روايات بلغارية وفرنسية وأمريكية، مقارنة لا تفترض أن الرواية العربية، هي المتلقي السالب دائماً. ولماذا نمعن دائماً في التبعية والتلذذ بالتبعية، بافتراض وهمي يقول إن مائة عام من العزلة لماركيز المنشورة عام 1967، مثلاً، أكثر أهمية من رواية (نجمة) لكاتب ياسين المنشورة عام 1952، ولماذا لا ندرس احتمال قراءة ماركيز لرواية نجمة وتأثره بها؟!!. ومن جهة أخرى، لماذا لا ندرس: **بداية تأثير أدب أمريكا اللاتينية في الرواية العربية منذ سنوات**، حيث تستورد (**صورة الدكتاتور**)، مع أنّ البلدان العربية، مليئة بهذه الصورة منذ سنوات طويلة، أي قبل الأدب الأمريكي اللاتيني.

رابعاً: مع رفضنا للتبعية والتلذذ بالتبعية، فنحن أيضاً، نشير إلى **النرجسية القومية** التي تبحث (فقط!!) عن تأثيرات الأدب العربي القديم في الآداب الأوروبية، دون النظر إلى مسألة شروط التفاعل الثقافي العالمي، ومع إقرارنا بوجود التأثير العربي، فإن النرجسية القومية، تعني المبالغة في رصد التأثيرات بافتراض وهمي يقول إنّ الآخر كان سالباً دائماً. فما نرفضه، هو (المبالغة) وليس إثبات التناص.

خامساً: نصل إلى خلاصة تفترض أن مفهوم (التناص)، **أكثر ملاءمة في الدراسات المقارنة من مفهوم (التأثير والتأثر) الفرنسي التقليدي، وأكثر ملاءمة من مفهوم السرقات الأدبية (التلاص) العربي.** كما يفترض أن تبتعد الدراسات المقارنة عن النرجسية القومية (المبالغة)، وعن التبعية والتلذذ بالتبعية!! فالمقارنة لا تفرق بين آداب اللغات، بل تتعامل معها كلغات إنسانية متفاعلة، بعيداً عن الهيمنة السياسية. لهذا يمكن لدولة صغيرة أن تنتج أدباً أكثر أهمية من أدب دولة كبرى، بسبب فردية واستقلالية الأدب النسبية عن التطور الميكاني للمجتمعات.

سادساً: التوجه بوضوح، نحو علم جديد، هو: **علم التناصّ المقارن.**

وفيما يلي ملاحظات عامة، أقدمها أمامكم في هذا المؤتمر من منطلق الحرص على مستقبل الأدب المقارن:

أولاً: ينبغي الخروج من مرحلة التأريخ والترجمة والشرح، باتجاه الفعل النقدي العربي في الأدب المقارن، وينبغي أن نتخذ موقفاً في المجالين المهمين: التأثير والتأثر... ومجال التشابه والتوازي، وباتجاه اتخاذ موقف واضح من المنهج التاريخي الفرنسي، ومنهج جمالية النص الأمريكي، وهذا يستدعي الخروج من التكرار إلى الفعل النقدي، وعلى أي حال لا يكون الحل تلفيقياً وترقيعياً.

ثانياً: رفض المركزية الفرنسية، والمركزية الأوروبية، والمركزية الأمريكية، ورفض المركزية الأورو-أمريكية، مع عدم السقوط في وهم عالمية الأدب الأوروبي، ومحلية الآداب الأخرى.

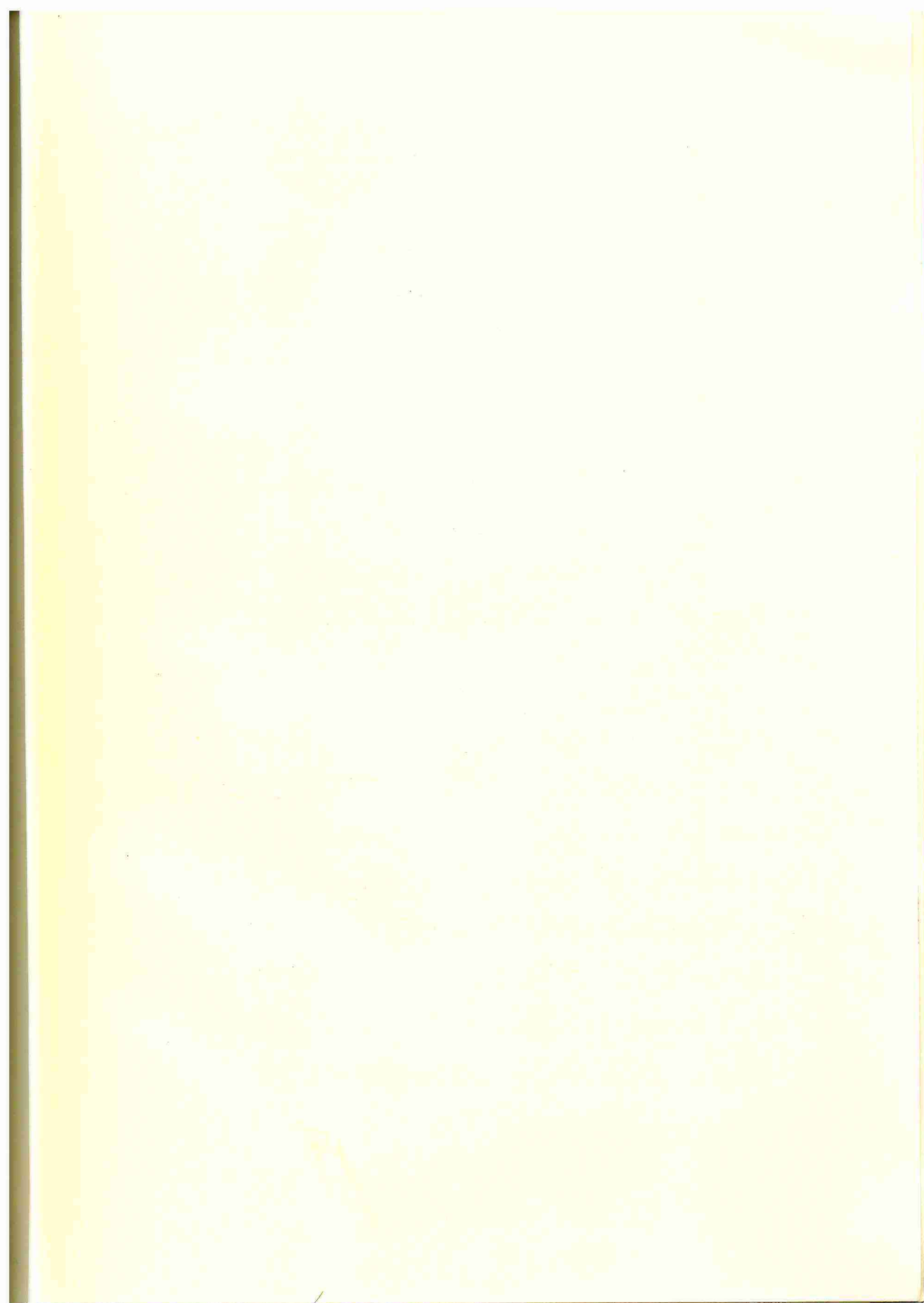
ثالثاً: إذا كنا نرفض هذه المركزيات الأوربية والأمريكية، فنحن نرفض المركزية القطرية لأدب قطر عربي ما، بالمقارنة مع الآداب الأجنبية، وإهمال المراكز القطرية العربية الأخرى، دون الأخذ بالخصائص العالمية للأدب العربي والخصائص الخاصة بكل قطر، لأنّ المركزية القطرية أو الإقليمية، تقودنا إلى التعصب. لذا يجب العمل على أساس (**الولايات المتحدة العربية**)، أو: (**المجموعات الثقافية المتحدة**)، لكي يتحقق مبدأ الاختلاف والتنوع والتعددية.

رابعاً: بعد أن سقط منهج رؤية التأثير والتأثر على أنه مسروقات أدبية عالمية، ينبغي الحذر من مقولة: المؤثر هو الإيجابي، وهو النموذج، والمتأثر هو السلبي، كما هو سائد بالنسبة للكثير من الدراسات الأوروبية للأدب العربي.

خامساً: رفض القول بأن قوة أي بلد السياسية والعسكرية، تعني أن أدبه هو الأكثر تأثيراً. ومن هنا رفض التعالي الأورو-أمريكي، باتجاه الترويج لعالمية الآداب الأوروبية الأمريكية، والتوجه نحو: قراءة الأصوات المتعددة.

سادساً: فتح مجالين من مجالات المقارنة هما: مجال المقارنة بين الأدب العربي وبين آداب أوروبا الشرقية وروسيا، وبين الأدب العربي والآداب الاسبانية والهسبانية، وقراءة علاقة الأدب العربي بآداب الشعوب الإسلامية، غير العربية (الإيراني والتركي ... مثلاً) - أي دراسة مناطق التأثير والتأثر الفعلية، وقد تعثرت هذه المقارنات في الماضي لأسباب إيديولوجية وسياسية ولغوية تقنية، لكن هناك تحسناً ملحوظاً منذ عام 1967 في هذا الاتجاه، كذلك تشجيع دراسة المقارنة بين الأدبين العربي والعبري، لشرح أسباب (حالة العداء) من الناحية البنيوية.

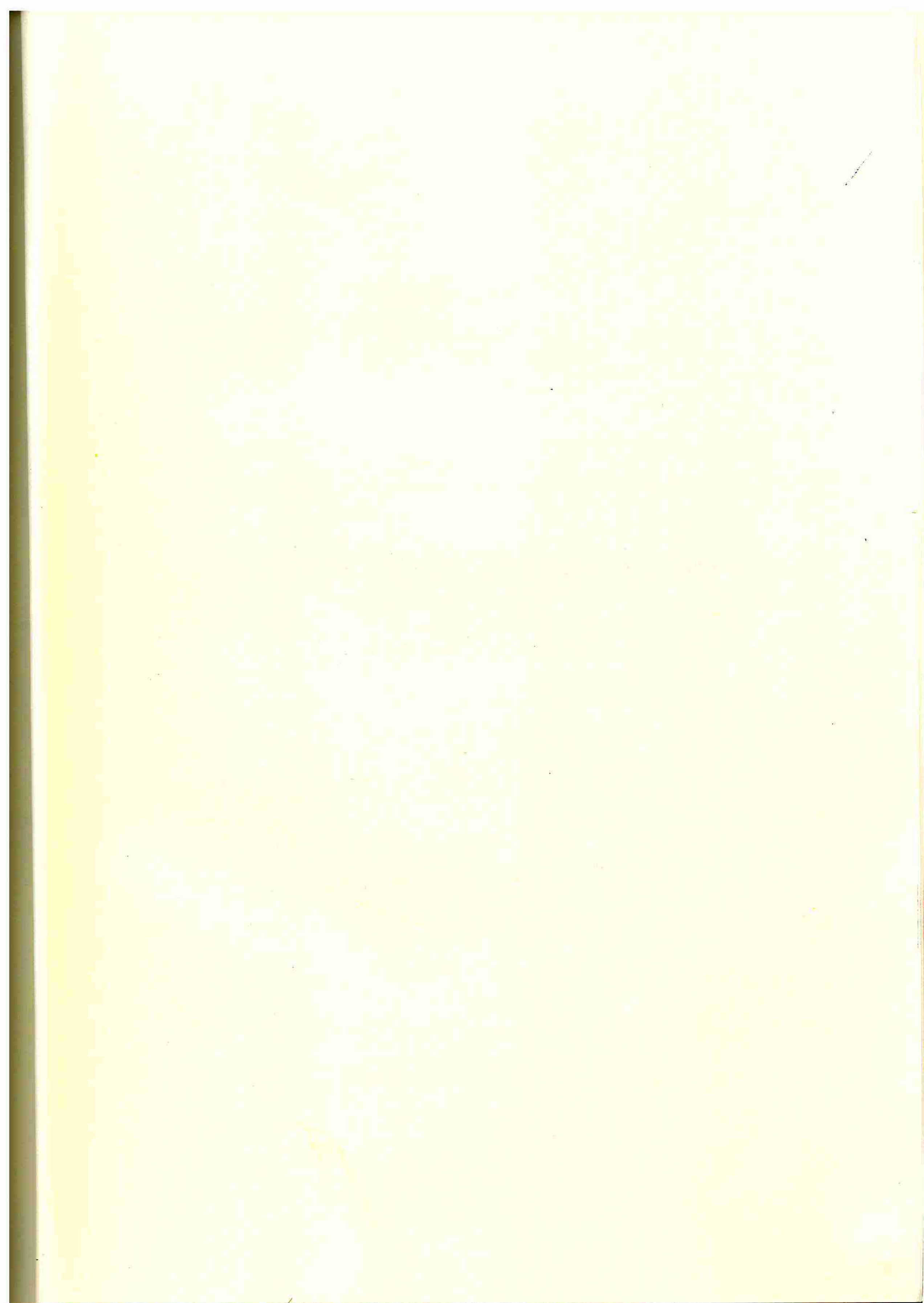
سابعاً: تشجيع النقد الأدبي والثقافي الحديث، المتصل بالعلوم الإنسانية الأخرى والاستفادة منها في الدراسات المقارنة، والاعتراف بتنوع الآراء وضرورته، والتوجه نحو (ماهية الأدب)، ونحو دراسة السياق، بدلاً من المبالغات حول وظيفته.



الفصل الرابع

(الأدب المقارن ... في النصف الثاني من القرن العشرين) :

الإطار النظري في الأبحاث المُترجمة إلى العربية
قراءة مونتاجية نقدية



مُقدّمة:

تهدف هذه القراءة إلى فهم الخطوط الرئيسة لنظريات الأدب المقارن، كما تجلّت في (الكُتب الأجنبية المترجمة إلى العربية في النصف الثاني من القرن العشرين)، لأنّ مثل هذه القراءة، تفيد في:

أولاً: تدقيق الأفكار الرئيسة، كما وردت في هذه الكتب والأبحاث، بصفتها – أصولاً حقيقية عالميّة، هاجرتْ في معظم بلدان العالم.

ثانياً: معرفة مدى وأشكال – التناصّ ... والتلاصّ (التقليد الأعمى)، إنْ وجد في الأفكار العربية، باستخدام منهجية المقارنة نفسها، ليس من أجل التمييز في الحقوق النقدية فحسب، بل من أجل كشف ما تبقى من هذه الأفكار في النظرية العربية للنقد المقارن لاحقاً. ويتم هذا أولاً بعزل الأفكار الأصلية، وهو هدف هذا البحث، وذلك باختيار عينة رئيسة من الأبحاث والكتب التالية: وهي تشمل اتجاهات عديدة، منها: فرنسا، أمريكا، ألمانيا، إنجلترا، الصين، روسيا، وأوروبا الشرقية:

اسم المؤلف	اسم الكتاب أو البحث	سنة النشر	المترجم	سنة الترجمة	مكان الترجمة
1. بول ڤان تيغم	الأدب المقارن	1931	سامي الدروبي	1945	القاهرة
2. رينيه ويليك	الأدب العام والمقارن والقومي	1948	محي الدين صبحي	1979	بيروت
3. ماريوس غويار	الأدب المقارن	1951	1. محمد غلاّب، 2. هنري زغيب	1956 1978	القاهرة بيروت
4. رينيه تيامبل	أزمة الأدب المقارن	1963	سعيد علوش	1987	الدار البيضاء
5. رينيه ويليك	أزمة الأدب المقارن	1963	محمد عصفور	1987	الكويت
6. هاري ليڤين	انكسارات	1965	عبد الكريم محفوض	1980	دمشق
7. برونيل، بيشوا، روسو	ما الأدب المقارن	1967 1983	غسّان السيّد	1996	دمشق
8. ألكسندر ديما	مبادئ علم الأدب المقارن	1969	محمد يونس	1987	بغداد
9. هانس ياوس	جمالية التلقي	1969	رشيد بن حدّو	2004	القاهرة
10. يُووان هاويي	الأدب المقارن في الصين	1983	عوني أبو غوش	2004	عمّان
11. فايسنتاين	التأثير والتقليد	ــــ	مصطفى ماهر	1983	القاهرة
12. جون فلتشر	نقد المقارنة	ــــ	نجلاء الحديدي	1983	القاهرة

13. دوي فوكيما	الوضع المعرفي للأدب المقارن	1986	جامعة دمشق	1986	دمشق
14. سوزان باسنيت	الأدب المقارن	1993	أميرة نويرة	1999	القاهرة
15. دانييل باجو	الأدب العام والمقارن	1994	غسّان السيّد	1997	دمشق

- وهنا نقدم الملاحظات التالية:

1. لم يذكر اسم مترجم كتاب بول ڤان تيغم، ولكنّ معظم الباحثين، يميلون، بل يؤكّدون أنّ المترجم هو سامي الدروبي، ويؤكدون أن سنة الصدور هي عام **1945**.
2. أبحاث: رينيه ويليك، فايستشاين، جون فلتشر، يووان هوبي، هي أبحاث مستقلة، نشرت في كتب نقدية عامة لمؤلفيها، وليست كتباً مستقلة في الترجمة العربية، لأنها عبارة عن فصول من كتب.
3. استخدمنا ترجمة هنري زغيب لكتاب غويار.
4. تُرجم كتاب ياوس، عام 2004، ولكن سعيد علوش، كان قد ترجم خلاصته عام 1989، كما ترجم محمد العمري، مقدمة جان ستاروبانسكي لكتاب ياوس، في الترجمة الفرنسية.
5. اعتمدنا على نسخة ستانسل لترجمة (محاضرة دوي فوكيما) - ألقاها فوكيما بنفسه في المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن في دمشق، عام 1986.
6. لم يذكر مترجما بحثيّ فايسشتاين وجون فلتشر، اسميّ الكتابين الذين ترجما البحثين منهما، ولم يذكرا سنة النشر.
7. اعتمد مترجم كتاب (ما الأدب المقارن) على طبعة 1983 الفرنسية، حيث صدر الكتاب عام 1967 بالفرنسية، بدون مشاركة - برونيل، فيه.
8. نشير إلى أهمية سنة صدور الترجمة العربية، لما له من دلالة، فالترجمات محصورة بين عامي 1945 و 2004، كذلك مكان الصدور أو النشر: القاهرة: خمسة، دمشق: أربعة، بيروت: اثنان، أما الأربعة الباقية فتتوزع على: الدار البيضاء، بغداد، الكويت،

عمّان. وشملت العينة ستة بلدان عربية رئيسة. ومعنى ذلك أنّ حصّة القاهرة ودمشق، هي الأكبر.

9. نعتقد أنّ هذه العينة الرئيسة، تمثّل الأفكار الأورو أمريكية المركزية في الأدب المقارن المترجم إلى العربية، تمثيلاً كبيراً وصحيحاً.

2. التأثير الأوّل: بول ڤان تيغم ... وغويار:

2. 1: بول ڤان تيغم: الحدود اللغوية:

يقرّر بول ڤان تيغم في مقدّمة كتابه: (لا أعرف في أي لغة من اللغات كتاباً، خصّصه مؤلفه لنظرية الأدب المقارن ومناهجه). فالأدب المقارن (علمٌ فرنسي في معظمه). وهو يعتبر أنّ **الأدب العام، فرعٌ من الأدب المقارن**. وهو يؤكد مرّة أخرى ريادته: (أكاد أقول: إنّ كل ما في هذا الكتاب ... جديد)[1]. وهو يُخرج مسألة التأثيرات والتأثرات من نطاق كتابه، لأنها بحاجة إلى دراسة مستقلة، لكنّه يؤكّد فكرة التأثير والتأثر بقوله: (من النادر في الواقع أن يكون أثر من الآثار الفكرية، فريداً في نوعه، معزولاً عن غيره)[2]. فقد اعترف ڤاليري مثلاً بأنه تلميذ مالارميه. وليس في وسع من يدرس مجموعة (الثُريّا) الشعرية الفرنسية بقيادة: رونسار، ودي بيلي، أن يتجاهل التأثير اليوناني واللاتيني والإيطالي في هذه المجموعة من الشعراء. وقد أخذ كورني قصة (السيد) من إسبانيا، واقتبس موليير من إسبانيا أيضاً - قصة دون خوان. ويدين: مونتسكيو وڤولتير وديدرو وروسّو لإنجلترا بالشيء الكثير. كما أخذ رينان عن ألمانيا، وأخذ تين عن إنجلترا وألمانيا. وتأثر شاتوبريان بهوميروس، وملتون، وبدُعاة المسيحية الإنجليز. وهنا يشير بول ڤان تيغم إلى مسألة المعرفة المباشرة عند الكتاب المتأثرين باللغة الأجنبية، أو المعرفة غير مباشرة، أي عن طريق الترجمة.

وهنا يقترح: (بوسع المؤرخ أن يعتمد على النتائج التي ينتهي إليها غيره من الباحثين، ممن هم أكثر منه اختصاصاً)[3].

ثمّ يقسّم كتابه إلى ثلاثة أبواب، هي: نشوء الأدب المقارن وتطوره. ومناهج الأدب المقارن. والأدب العام. ويدرس في الباب الثاني المسائل التالية: الأنواع والأساليب، الموضوعات، والنماذج، والأساطير، الأفكار والعواطف، النجاح والتأثير الكُلّي، المصادر، والوسطاء.

2. 1. 1: تاريخ تطور الأدب المقارن:

يسرد بول ڤان تيغم، قصة تاريخ الأدب المقارن على النحو التالي: استُعمل اسم الأدب المقارن لأول مرّة في فرنسا من قبل **ڤيلمان** عام 1827م. وبدأت بعض الكتب في الظهور ابتداءً من عام 1840م. وبسبب شيوع الاسم (الأدب المقارن)، يقول ڤان تيغم: **(أصبح من المستحيل أن نخلع عنه هذا الاسم، لنُحلّ مكانه اسماً آخر أقرب إلى الصواب)**[4]. واستعمل جوزيف تكست: اسم (تاريخ الآداب المقارنة). واستعمله عام 1832م، جان جاك آمبير: (تاريخ الآداب المقارنة) و(التاريخ الأدبي المقارن)، وبول ڤان تيغم: (التاريخ الأدبيّ العام والمقارن). أما خارج فرنسا، فشاعت أسماء مثل: الأدب المقارن، التاريخ المقارن للآداب، تاريخ الآداب المقارنة. ويبرّر بول ڤان تيغم استعماله لاسم (الأدب المقارن) بأنه: **(أخذٌ بالاستعمال الشائع، لا اعتقاداً بدقّة هذه التسمية)**[5]. أمّا قديماً عند اليونان والرومان، فالمقارنة لا تزيد عن كونها: (اكتشافاً لسرقات أدبية، أو تقريراً لأحكام تقويمية)[6]. ثمّ اتسعت الترجمات من الإنجليزية والألمانية، حتى أصبحت فكرة (العالمية) من أهم سمات القرن الثامن عشر. ومهّد هيردر الطريق أمام مدام دي ستال وتين. ويعتبر بول ڤان تيغم أن **الأدب المقارن، فرع من التاريخ الأدبي.** ثم جاء: الأخوان شليجل، ثمّ مدام دي ستال في كتابها: (في ألمانيا)، وڤولتير في (رسائل فلسفية) عن الأدب الإنجليزي، لكنهم

لم يحاولوا تفسير المتشابهات ولم يبحثوا في التأثيرات المتبادلة، حتى جاء كتاب **ڤيلمان عام 1829**: (دراسة التأثير الذي أحدثه كُتّاب القرن الثامن عشر الفرنسيون في الآداب الأجنبية والفكر الأوروبي)، ويمكن أن يُعدّ هذا الكتاب في (الأدب المقارن) الحقيقي. ثم ظهرت كتب مثل (شكسبير والمسرح الفرنسي، 1855م). ومنذ عام 1860م، بدأت الأطروحات الفرنسية لنيل الدكتوراه في هذه الموضوعات: رولان، جان دارك، دون خوان، فاوست... والعلاقات الأدبية الفرنسية الألمانية، شكسبير أو دانتي في ألمانيا، والتأثيرات المتبادلة بين إنجلترا وألمانيا وفرنسا. وظهر باللغة الدنماركية كتاب **جورج براندس**: (التيارات الأدبية الأوروبية الكبرى في القرن التاسع عشر) عام 1884م. **وظهر عام 1886م كتاب (الأدب المقارن) للإنجليزي – م. هـ. بوسنيت**، ويُعدّ ظهوره فاتحة لعهد جديد، كما يقول ڤان تيغم. وفي عام 1887، ظهرت في ألمانيا (مجلة الأدب المقارن) التي أسسها ماكس كوخ. ولعب الفرنسي **جوزف تكست** دوراً مهماً، حيث شغل منبر الأدب المقارن في جامعة **ليون عام 1896م، وهو أول منبر للأدب المقارن في فرنسا**. وظهرت له كتب مثل: جان جاك روسّو وأصول العالمية الأدبية، 1895م، و: دراسات في الأدب الأوروبي، 1898م. وقد كتب تكست عام 1890 ما يلي: (أومنُ بمستقبل الأدب المقارن والأدب الأوروبي، إنّ لأنّ براندس، وماكس كوخ، وإيريش شميدت في ألمانيا، وبوسنيت في إنجلترا، قد شقّوا لنا الطريق)[7]. ويذكر بول ڤان تيغم، اسم – **لوي بول بتس**: في دراسته: هاينى في فرنسا، 1895م، وله أيضاً: الأدب المقارن، بحث إحصائي، 1899م، الذي صدرت منه طبعة 1904، محتوية على – ستة آلاف رقم. كذلك كتاب بالدنسبرغر: جوته في فرنسا. وكانت **نيويورك**، أول مدينة بعد ليون، يتم فيها إنشاء كرسي للأدب المقارن في جامعة **كولومبيا، عام 1899م**. ويُخبرنا ڤان تيغم بأنّ **(المجلس العالمي للتاريخ المقارن)** الذي انعقد في باريس، صيف 1900م، كان قد خصّص شعبةً لتاريخ الأدب المقارن. وشارك فيه

اتجاهان متعارضان: **جاستون باري** الذي يُعنى بالموضوعات والأساطير والنماذج. وكـان يُعنى بمادة الفن أكثر من عنايته بصورته. أما الاتجاه الآخر فيمثله: **برونتيير** الـذي اهـتم بالمركزية الأوروبية الكبرى، باتجاه التقريب بين (**الآداب الخمسـة الكـبرى في أوروبـا الحديثة**)، وبين الآثار الكبرى في هذه الآداب)، وهي: فرنسا، إنجلترا، اسـبانيا، ألمانيـا، إيطاليا. وقد تآخى الاتجاهان في مجلس 1900. ومنذ بدايـة القـرن العشـرين، كثـرت الأطروحات في الأدب المقارن، بتأثير: **بالدنسبرغر ولانسون**. وفي عـام 1921 ظهـرت مجلتان: (الأدب المقارن) بإشراف: بالدنسبرغر، و(مكتبة مجلة الأدب المقارن)، بإشـراف: بول هازار. وأُنشئت منابر للأدب المقارن في: السوربون، 1910، ستراسـبورغ، 1919، والكوليج دي فرانس، 1925. ثمّ يتحدّث بول ڤان تيغم عن (أدوات العمل المقارن)، فيرى ضرورة إثبات المراجع أمام الباحثين، مثل عمل: بتس وبالدنسبرغر الإحصائي،إضافة للثبت الأدبي الزمني العالمي الذي أسسه المؤتمر السادس للعلوم التاريخية في أوسلو، عام 1928.

2. 1. 2: مناهج الأدب المقارن:

يُعرّف بول ڤان تيغم، الأدب المقارن بأنه: (**دراسة آثار الآداب المختلفة من ناحيـة علاقاتها بعضها ببعض. وتشمل: علاقات الأدبين اليوناني واللاتيني، أحدهما بالآخر. وما تُدين به الآداب الحديثة منذ العصور الوسطى للآداب القديمة. ثمّ العلاقات بين الآداب الحديثة المعاصرة**)[8]. ويتطرق بول ڤان تيغم لمسألة (**الحدود اللغوية**)، باعتبارها فاصلاً في الأدب المقارن، فيشير إلى أن **الألمان** يدخلون الكُتّاب النمساويين والسويسريين في عـداد الكتاب الألمان: (أمّا نحن في فرنسا، فإنّنا نستحي أن ننسب إلينا مَنْ ليس منّا)[9]. لـذلك يجب أن ندخل **الأدب الكندي** المكتوب بالفرنسية. كذلك مقارنـة **الأدب الأميركـي** بالأدب الإنجليزي. كذلك **الشاعر البروڤانسي** الذي لا يذكره تاريخ الأدب الفرنسي بين شعراء فرنسا، فيجب أن نعدّ علاقاته بالشعراء الفرنسـيين، ضـمن موضـوعات الأدب

المقارن. فالمقياس في الحدود هو - **فارق اللغة**، عند بول ڤان تيغم، رغم أنه يضع استثناءات تهزم نظرية - الحدّ اللغوي. أمّا - **عِدّة الباحث المقارن**، فهي: 1. **الإلمام بعدة لغات**: (وليس معنى هذا أن على المقارن أن يكون متمكناً من لغات كثيرة، وإنّما أن **يكون قادراً على أن يقرأ بسهولة، النصوص** التي يريد معرفة صلات بعضها ببعض). ويجب أن يكون الباحث المقارن. 2. (مُلمّاً إلماماً عاماً بأدب أوروبا الحديث في عصوره الكبرى، وتياراته الأساسية). وعلى الباحث المقارن أن. 3. (يعرف أهم العلاقات السياسية والاجتماعية والفلسفية والدينية والعلمية والفنية والأدبية بين هذه الأمّة أو تلك)[10]. وهو يقول إنّ دراسة في الأدب المقارن: (ترمي إلى وصف انتقال شيء أدبي إلى خارج حدوده اللغوية)[11]. وتدرس أيضاً: طبيعة الاقتباس الأدبي: الأنواع الأدبية والأشكال الفنية والأساليب والصور التعبيرية والموضوعات، أو تدرس كيفية الانتقال، والمصادر والوسطاء، وتدرس أيضاً الأنواع النثرية: التاريخ، البلاغة، المحاورة، والبحث، والمقالة، والكتاب التعليمي، والرسالة، الحكاية، الأقصوصة، والرواية. ويقول بول ڤان تيغم بأن **الرواية** هي: (أهمّ الأنواع النثرية لدى المحدثين)[12]. وهو يقسّمها إلى أنواع هي: العاطفية، الواقعية، رواية الرسائل، الرواية السوداء، الرواية التاريخية. أما **الأنواع الشعرية** عنده فهي: الشعر القصصي، والشعر الملحمي، والقصيدة التعلمية، والقصيدة البطولية الهزلية، والقصيدة الريفية، وقصيدة الغناء، والشعر الوصفي، وقصائد المحاورات. أما **المسرح** عنده فهو: تراجيدي كلاسيكي ونظامي.

- ويتحدث المؤلف عن (**التأثيرات الأسلوبية**)، فيقول:

1. رأيت أنّ الأسلوب، أسرع العناصر إلى التناقل، وأوضحها في التقليد.
2. إن التعبير المنطلق الصادق المباشر، لا يتحرر من اللغة الموروثة، أي من (**شبكة الصيغ التقليدية**).

3. إنَّ أسلوب كتابة ما، يتألف من ثلاثة عناصر: الإبداع الشخصي، التقليدي القومي، والمؤثرات الأجنبية[13].

ثمّ يدرس بول ڤان تيغم: الموضوعات والنماذج، والأساطير). وهو ما يسميه الألمان (دراسة الموضوعات). أمّا **النماذج** فهي عند المؤلف: نماذج إنسانية عامة، مثل: نماذج الشعوب، المهن: (الكاهن، الأستاذ، الطبيب، الصيدلي، الجندي، الضابط، الجلاّد، الطاغية، الشرطي، بائعة الحليب، الفلاّح، الوصيفة، الخادم، البغي...) ونماذج: الجنتلمان والعانس والأعمى والمقامر. ونماذج الشيطان والساحرة والغول والعفريت. أما **الأساطير**، فالشيء الجوهري، عند المؤلف، هو: دراسة الفعل أو سلسلة الأفعال والاتجاه والمصير، مثل: بروميثيوس، قابيل، يهوذا الأسخريوطي، **والنماذج التاريخية** مثل: كليوباترا، نابليون، بسمارك... الخ. ثمّ يدرس المؤلف — العواطف والأفكار: الفلسفية والأخلاقية والدينية والفنية والأدبية: (فالتقاليد العالمية هي التي تتحكم غالباً في التعبير عن المشاعر)[14]. ويرى المؤلف أنَّ علينا أن نميّز بين نجاح كاتب في بلدٍ ما، وبين تأثيره في أدب هذا البلد، فالنجاح والانتشار، لا يدلّ قطعاً على التأثير. ويتم الانتشار أحياناً بدون وسيط. أما — **أنواع التأثير**، فهي:

1. هناك كُتّاب أثّروا بشخصيتهم الروحية والفكرية أو بصورهم الواقعية أو الأسطورية التي تستخرج من كتاباتهم.
2. ومن المؤلفين من كان تأثيرهم — فنيّاً بوجه خاص.
3. وهناك نوع آخر من التأثير، هو أن يمدّ الكاتب، مُقلّديه من الأجانب، بالموضوعات أو موضوعات.
4. وبعض المؤلفين كان تأثيرهم في الأجانب، إخصاباً للأخيلة، باكتشاف ميادين جديدة: (الرومانطيقيون واكتشاف لذّة الشرق مثلاً).

ثمّ يدرس بول ڤان تيغم (**المصادر الأجنبية**): أي مصدر الموضوع أو الفكرة أو الأسلوب أو الشكل الفني. فهناك مصادر بصرية سمعية، وشفهية، ومكتوبة، ومصادر فردية ومصادر مشتركة. ثمّ يدرس: الوسطاء: وهم من أبناء الأمة أو من الأجانب، والصالونات الأدبية، والنقد والصحف والمجلات والترجمة.

2. 1. 3: الأدب العام:

- يعود ڤان تيغم لتقديم تعريف أخير للأدب المقارن بأنه: (**يدرس في الغالب علاقات ثنائية، سواءً أكان هذان العنصران، كتابين أم كاتبين، أم طائفتين من الكتب أو الكتاب، أم أدبين كاملين، وسواءً أكانت هذه العلاقات تتصل بمادة الأثر الفني، أم بصورته**)[15]. وذلك من أجل التمييز بين الأدب المقارن... والأدب العام: (نُسمّي - **الأدب العام**: صفة لطائفة من الأبحاث التي تتناول **الوقائع المشتركة** بين عدد من الآداب، سواءً في علاقاتها المتبادلة أو انطباقها بعضها على بعض. ويتميز الأدب العام، عن تواريخ الأدب القومي، وعن الأدب المقارن، فليس هو دراسات فنية أو نفسية حول الأدب في ذاته، بغضّ النظر عن تطوره التاريخي، ولا هو كذلك ما يُسمّى بالتاريخ الأدبي الكُلّي. فالاتساع المكاني أو المساحة الجغرافية، هي التي تُميّزه، بالدرجة الأولى)[16]. وميدان الأدب المقارن كما يقول المؤلف، هو **الظاهرات التي تنتسب إلى عدّة آداب معاً**. فهو يمكن أن يدرس: البتراركية، الڤولتيريّة، البايرونية، التولستووية، النزعة الإنسانية، النزعة الرومانطيقية، النزعة العقلية، الطبيعية، الرمزية، السونيت، المأساة الكلاسيكية، الرواية الريفية، الأسلوب المزخرف، الفن للفن...الخ. وإذا كان الأدب المقارن، يتناول التأثيرات الأكيدة: (ويمتنع عن تسجيل **المشابهات** التي لا يمكن أن تُعزى إلى أي تأثير من التأثيرات)، فإنّ الأدب العام - كما يقول بول ڤان تيغم: (يحصي أكبر عدد ممكن من الوقائع الأدبية التي تمثّلُ وجود مشابهات أكيدة في بلدان مختلفة، ويحاول تفسير هذه

المشابهات بتأثير أسباب مشتركة)[17]. ثمّ يدعو بول فان تيغم في نهاية كتابه إلى: (تأسيس تاريخ أدبي عالمي حقيقي).

2. 2: غـويـار: المركزية الغربية:

يعزو غويار ولادة الأدب المقارن إلى: (العصر الرومنطيقي في فرنسا، حيث كـان في بداياته، يشكل وعياً للكوزموبوليتية، إضافة للعصور الوسطى الغربية، الموحّـدة بالإيمـان المسيحي واللغة اللاتينية. وثمة تيار إنساني واحد، يجمع الأدباء الأوروبيين في عصر النهضة، والقرن الثامن عشر، هو عصر الفلسفة وأوروبا الفرنسية[18]. ويعـرّف غويـار، الأدب المقارن بأنه: (تاريخ العلاقات الأدبية الدولية. فالباحث المقارن يتوقف عنـد الحـدود اللغوية أو الوطنية، ويراقب تبادل المواضيع والأفكار والكتب والمشاعر بين أدبـين أو أكثر.)[19].

2. 2. 1: عدّة الباحث المقارن:

أولاً: عليه أن يتجهّز بثقافة تاريخية كافية، تمكنه من وضعه الأحداث الأدبيـة في إطارهـا التاريخي.

ثانياً: يفترض أن يكون عارفاً بآداب عدّة بلدان.

ثالثاً: على المقارن أن يعرف عدّة لغات، مما يساعده على بحث الأمور في لغتها الأم.

رابعاً: عليه أن يعرف كيف يجد معلوماته الأولى، وكيف يقيم بيانـاً بمصـادر الموضـوع ومراجعه.

2. 2. 2: أدوات العمل:

1. الكتب البيبلوغرافية لمختلف الآداب.
2. تتبع أحدث ما صدر من نشرات وعناوين في الأدب المقارن الصرف.

3. لابُدّ أن يُراجع مثلاً: (التقويم الزمني للآداب الحديثة) الصادر عـــام 1937 لبـــول فان تيغم، والذي يجمع أربعة قرون (1500-1900)، جدولاً شاملاً سنوياً للإنتـــاج الأدبي الأوروبي.

4. مجلّات الأدب المقارن في فرنسا وإنجلترا وأميركا.

5. كتاب (أُطُر الأدب المقارن) — لورنر فريدريخ، الصادر عام 1954.

2. 2. 3: ميدان الأدب المقارن:

1. **عناصر الكوزموبوليتية:** لكل عصر كتُبُه وأدباؤه الذين يسهمون في تعريـــف الآداب والبلدان الأجنبية، وفيهم يجد الأدب المقارن، أوّل أهداف البحث:

أ. الكتب. و — الترجمات.　　　　ب. الأدباء.

2. **الأنواع:** 1. تحديد النوع. 2. إثبات الدخيل. 3. تقدير الحركة المتبادلة للنوع والكاتب.

3. **المواضيع:** لجميع الآداب الغربية الأخرى: فاوست، دون خوان، فالألمـــان يســـمونها: (تاريخ الموضوعات). أما في فرنسا وإيطاليا، فتجد أنّ هذه الأعمال لا تتطلب غالبـــاً إلّا مجرد إحصاءات ضعيفة التعليق والحواشي.

4. **الأدباء:** نقطة الانطلاق هنا دقيقة جداً في آثار أديب أو أحد آثاره، أو لدى أديـــب، شخصيته مؤثرة مثل أدبه: مسرح شكسبير، هاملت، غوته، شكسبير في فرنسا، تـــأثير شيلر في المسرحيين الرمانطيقيين، حيث (**يجب التمييز بين الانتشار والتقليد والنجاح والتأثير**)[20]. ويضيف غويار بذكر أنواع التأثيرات: التأثير الشخصي، التأثير الـــتقني، التأثير الفكري، التأثير في الموضوعات والأُطر.

5. **المنابع:** يمكن اعتبار **الأديب، ليس مُولّداً، بل متلقي تأثير**، لذا يسهل كشف منابعـــه الأجنبية، بعيداً عن السرقة الأدبية الفاضحة.

6. **حركات الأفكار**: لكي يلاحق الباحث الحركة التي يريدها، لأبُدّ أن يبحث في عدّة بلدان وعدّة آداب، حيث يرى بول هازار مؤلف كتاب: (أزمة الوعي الأوروبي) أنّ ذلك أمرٌ ممكن.

7. **تمثيل البلاد**: كل شعب يلصق بالشعوب الأخرى، خصائص تبرزه قريباً من الأسطورة. ومهمة الأدب المقارن قراءة نشأة التمثيل، سواءٌ أكان بلداً أم أدبياً أجنبياً.

2. 2. 4: عناصر الكوزموبوليتية الأدبية:

1. **الكتب**: أ. المعرفة اللغوية. ب. الترجمات. ج. الآثار النقدية، المجلات، والجرائد. د. الرحلات.

2. **الأدباء**: أ. المترجمون. ب. الوسطاء الأدبيون: الأشخاص والبيئة والرحّالون.

2. 2. 5: الأنواع، الموضوعات، الهالات:

1. **الأنواع**: مسالة الأنواع، كما يقول غويار، مازالت مطروحة في كل العصور، ولا يمكن أن يتخطاها الزمان، وهو يقسّمها إلى: المسرح – الشعر الغنائي والملحمي – الروايات والأقاصيص، والرواية أنواع: السوداء، التاريخية، الريفية.

2. **الموضوعات**: **وقف بول هازار ضدّ دراسة الموضوعات**، لأنه كان يرى فيها مادة أدب لا نبدأ بتقويمها إلاّ على ضوء الأنواع الأدبية والشكل والأسلوب[21]: 1. **النماذج الفولكلورية**. 2. **المواقف**. 3. **النماذج العامة**. 4. **النماذج الأسطورية**. 5. **شخصيات تاريخية**. 6. **الهالات الأدبية**، مثل: هالة رامبو الأسطورية، هالة جان جاك روسو في إنجلترا.

3. **التأثيرات والنجاح**: لا يمكن حصر جميع الكتب التي درست أثر الأدباء الفرنسيين في الخارج، لكنّ بينها من الكتب ما هو لافت: (التأملات الأولى في هولندا)، و(رونسار في هولندا). أما أشهر الكتاب الفرنسيين الذين كان لهم دارسون في أوروبا، فهم:

موليير، بوالو، وفينيلون: فموليير كان له تأثير كبير في ألمانيا وإنجلترا وإيطاليا. و: (لم تحظ الرومانطيقية الفرنسية بتألق كبير، خارج حدود فرنسا، فهي متأخرة عن الرومانطيقية الإنجليزية والألمانية)[22]. أما التأثيرات الأجنبية في فرنسا، فهي:

1. تأثيرات إنجليزية: مثل شكسبير في فرنسا، خلال فترة ما قبل الثورة، والترسكوت في فرنسا، أوسكار وايلد، وجويس في فرنسا. **2. تأثيرات ألمانية:** مثل: هايني، غوته، هردر، شيلر، نيتشه في فرنسا. **3. تأثيرات إيطالية:** فيكو، دانتي، بترارك، بيرانديلو، في فرنسا. **4. تأثيرات اسبانية:** دون كيخوته في فرنسا. لكنّ أهم شخصيتين دُرستا في فرنسا، هما: **شكسبير وغوته.** ويقدّم ماريوس غويار **شروطاً لدراسة (علاقة التأثر والتأثير):**

1. الدقّة في إقامة علاقات التأثير.
2. اختيار أدباء نموذجيين ومن بيئات صالحة للتقبل.
3. الاحتراس من التجريدات المألوفة، كما: العبقرية الإنجليزية أو المدرسة الكلاسيكية.
4. الدقّة في تحديد التسلسل الزمني.

- ويلخصها غويار في شرط واحد هو: **(ضرورة المحافظة في دراسات الأدب المقارن على طابعها الإنساني، وإلاّ غرقت في ميادين علمية بعيدة عن روح الأدب)**[23].

4. المنابع: يعنى التاريخ الأدبي منذ نشأته - والكلام دائماً لغويار - باكتشاف المنابع الكامنة وراء كلّ أديب، وكلّ نص، وكلّ سطر. وهي غالباً ما تكون واضحة، حتى يروح الدارسون يقيمون علاقات قربى، حتى تنتفي أهمية الإبداع الشخصي عند الأديب. فالمنابع والتأثيرات، يضيف غويار: لا تكون في مستوى واحد، وهي وإن اجتمعت، لا تفسّر كل شيء[24]. لقد كان القرن السادس عشر، هو عصر التأثيرات

الإيطالية في فرنسا، كما كان السابع عشر، مشبعاً بالثقافة الإيطالية. وفي القرن الثامن عشر، سيطر تأثير إنجلترا أكثر. وفي التاسع عشر سيطرت الرومانطيقية الألمانية، وظهر التأثير الروسي. أما في القرن العشرين، فيلاحظ تأثير موجه الرواية الأميركية منذ 1930. وبالمقابل ظهرت تأثيرات فرنسية في الآداب الأجنبية: في إنكلترا، طمح بوب أن يكون – بوالو الإنجليز. وفي ألمانيا: كاد فريدريك الثاني لا يكتب إلاّ بالفرنسيّة. وفي إيطاليا: كان أغلب الأدباء يتكلمون ويكتبون بالفرنسية. وفي روسيا: دخلت الفرنسية إلى البلاط في عهد كاترين الثانية: (**وحدها اسبانيا، بقيت خارج التأثير الفرنسي، وحافظت على شخصيتها**)[25].

2. 2. 6: التيارات الأوروبية الكبرى:

بعض التبادلات الثقافية والروحية – يقول غويار – نابعة من تاريخ الفلسفات أو الاعتناقات. لكن ثمة تبادلات أخرى أدبية بحتة: (فالتبادلات الفلسفية أو الدينية والتي نسمّيها – أدبية، ليست واضحة المعالم، فهي تجعل من بعض الأدباء، **ضحايا الفلسفة والأدب**)[26]. وتمتزج غالباً دراسة الموضوعات: الأخلاقية والدينية والعاطفية، بدراسة الأفكار. ومن هنا يرى غويار، ضرورة قراءة التاريخ الدولي للأفكار الأدبية. ويقول هنري ريماك بأهمية قراءة ومقارنة الخلْق الأدبي (بسائر طاقات التعبير الإنساني). وهناك جامع تتعادل فيه معطيات: تاريخ الأديان والأدب المقارن. ويمتدح غويار، مؤلفات **بول هازار**: (**أزمة الوعي الأوروبي**)، **1935**، و(**الفكر الأوروبي في القرن الثامن عشر**)، **1946**، حيث نكتشف المنابع والإمكانات في تاريخ الآداب الأوروبي، وهو هدف الأدب المقارن، ومثال بول هازار – كما يضيف غويار، يؤكد إمكانية قيام (الأدب العام) وضرورته. كما يشير إلى كتاب **جان ماري كاريه**: (الأدباء الفرنسيون والوهم الألماني، 1947). ومنذ 1950م، انتقل الاهتمام نحو الأمم الأخرى، حين وجّه كاريه طلاّبه إليه. ويشير غويار

أيضاً إلى دعوة اتيامبل بالانتقال من الأدب المقـــارن إلى **(الشـــعريّة المقارنـــة)**، ودعـــوة اسكاربيت إلى **(سوسيولوجيا الأدب)**: فالأدب المقارن – يقول غويار: (يملك اليوم، طاقة زاخمة لتوليد أبحاث مستقبلية). ونختتم هذا العرض لكتاب غويار، بما بـــدأ بـــه: (الأدب المقارن ليس المقابلة، فهذه ليست سوى واحدة من طرائق علم يمكـــن تســـميته: **تـــاريخ العلاقات الأدبية الدولية**)[27].

2. 3: خُلاصة:

أوّلاً: ينطلق بول ڤان تيغم في تعريفه للأدب المقارن، من منهج ثنائية المقارنة بين أدبـــين، بينما يُسند مهمة المقارنة بين عدّة آداب للأدب العام. وهو يؤكد مبدأ – المركزيـــة الفرنسية أولاً، ثمّ المركزية الأوروبية: فرنسا، ألمانيا، إنجلترا، اسبانيا، إيطاليا، حيـــث تقتصر المقارنة على آداب هذه البلدان في إطار الأدب العام، أي أنـــه يحـــذف أدب العالم كاملاً لصالح هذه المركزية. أمّا – غويار فهو ينطلق عمليا ويتجـــول في آداب أوروبا المركزية نفسها، لكنه نظرياً يوسّع بإشارات خفيفة، إمكانية المقارنـــة مـــع خارج فرنسا وخارج أوروبا، كما يوسع المفهوم إلى تاريخ العلاقات الأدبية العالمية.

ثانياً: يتفق ڤان تيغم وغويار حول مسألة **التأثير والتأثر**، فهي إحدى الركائز الأساسية في الأدب المقارن. وهما يختلفان في أساليب التعبير عن أشكال التأثير والتأثر وأنواعه. فالأسلوب هو أسرع العناصر إلى التناقل عند بول ڤان تيغم. أما غويار فيحصر التـــأثيرات الأجنبيـــة في فرنسا في تأثيرات: إنجليزية، ألمانية، إيطالية، إسبانية. أما تأثير فرنسا في الخارج، فيحصره في: إنجلترا، ألمانيا، إيطاليا، لكن التأثير عند غويار، عالمي الطابع.

ثالثاً: يشترط بول ڤان تيغم **(الحدّ اللغوي)** فاصلاً بين أدبين، لكي تجوز المقارنـــة، لكنـــه يناقض نفسه حين يستثني – مثلاً: الأدب الكندي المكتـــوب بالفرنســـية، بســـبب

التأثيرات الفرنسية فيه، ومقارنة الأدب الأمريكي مع الإنجليزي. أمّا غويار فيوسّع الحدود اللغوية.

رابعاً: يتشابه الاثنان في تحديد – عدّة الباحث المقارن، ومنها: الإلمام بعدّة لغات، وليس معنى ذلك أن على الباحث معرفة لغات كثيرة، لكن على الباحث أن يعرف لغة الأدبين الذين يقارن بينهما مع معرفة ثقافية بثقافة البلد الآخر وآدابه، بل معرفة تاريخ البلد الآخر الثقافي والسياسي وغيره.

خامساً: يعترف الباحثان بمفهوم – التناصّ والتلاصّ، دون ذكرهما بالاسم بطبيعة الحال، فالمبدع – (لا يتحرر من شبكة الصيغ التقليدية)، كما قال بول ڤان تيغم، لكنّهما لا يؤمنان بمحو صفة الإبداع عن المبدع بسبب ذلك.

سادساً: يلتقي الباحثان في الهدف: بول ڤان تيغم: (تأسيس تاريخ أدبي عالمي حقيقي)، وغويار: (تاريخ العلاقات الأدبية العالمية). ويتفقان كذلك في التأكيد على أهمية – التوثيق البيبلوغرافي. وهما يتشابهان إلى حدّ بعيد في التصنيفات المنهجية للأدب المقارن، وكأن كتاب غويار يقوم بإعادة هيكلة لكتاب بول ڤان تيغم.

سابعاً: يحكم المنهج التاريخي، منهجية الاثنين إلى درجة يصحّ فيها أنها بدهية، ولا تجوز مناقشتها، حسب الاثنين.

3. أزمة الأدب المقارن: إتيامبل – ويليك:

3. 1: رينيه ويليك – 1949:

ميّز رينيه ويليك (1949) في الدراسات الأدبية بين النظرية والنقد والتاريخ. ثمّ حاول نقد مصطلحات: الأدب العام، والمقارن، والقومي، على النحو التالي: يقول رينيه ويليك: إنّ **مصطلح الأدب المقارن، مصطلحٌ مُتعب**. وكان ماثيو آرنولد، أول من استعمله في

الإنجليزية عام 1848، ترجمةً لاصطلاح جان جاك آمبير الفرنسي: (التـــاريخ المقـــارن). وفضّل الفرنسيون مصطلح ڤيلمان – المقارنة الأدبية، 1829، في حين أن الألمان اســـتعملوا مصطلح: تاريخ الأدب المقارن، ويضيف: (ليس أيٌّ من هذه الصفات المختلفة الصـــياغة، هادياً، مادامت المقارنة، منهجاً يستعمله النقد والعلوم. فالمقارنة الشكلية بين الآداب، يندر أن تكون فكرة مركزية في تاريخ الأدب. ويمكن للأدب المقارن أن يكون هادياً في تحـــدي التماثلات والمتوازيات، كذلك في: تشعب التطور الأدبي بين أُمتين)[28]. ثمّ يناقش ويليك علاقة الأدب المقارن، **بالأدب الشفهي**. وهو يلحق الأدب الشفهي بالأدب المكتوب، غير أن الأدب المقارن كما يقول، لا يساعد في دراسة الأدب الشفهي. أما المعنى الآخر للأدب المقارن فهو دراسة الصلات بين أدبين أو أكثر، كما يرى الفرنسيون، غير أنه من الصعب أن يبزغ نسق واضح من تراكم هذه الدراسات: (**فالمقارنات بـــين الآداب**، إذا كانـــت معزولة عن الاهتمام بمجمل الآداب القومية، تميل إلى أن تقصر نفسها علـــى المشـــكلات الخارجية، كالمصادر والتأثيرات، أو الشهرة والسمعة، بعيداً عـــن العمـــل الأدبي، ككـــلّ معقد)[29]. ثم ينتقل لمناقشة مصطلح (**الأدب العالمي**) لغوته، فيصفه بأنه مصطلح شـــديد الفخامة بلا مناسبة، حيث يحمل فكرة توحيد الآداب جميعها، لكن ويليك يرى أن غوته، قد يقصد (**الروائع**): هوميروس، دانتي، ثربانتس، شكسبير، غوته... الخ. ويفضل ويليـــك مصطلح – (**الأدب العام**) على الأدب المقارن، ولكن له محاذيره أيضاً. ويرى أنـــه مـــن الحتمي أن يتداخل الأدب المقارن مع الأدب العام. وهو يفضل كلمة (**الأدب**)، أي أنـــه: (من المهمّ أن نفكّر بالأدب، كمجموع، وأن نتابع نموّ وتقدم الأدب، دون اعتبار للفوارق اللغوية. **فالأدب الغربي** على الأقل، يشكل وحدةً، كُلاًّ، بدون التقليل من أهمية التأثيرات الشرقية. ويجب أن نعترف بالوحدة الصميمة بين آداب أوروبا وروسيا والولايات المتحدة وأميركا اللاتينية)[30]. ثمّ يقدّم رينيه ويليك، النصيحة التالية: (يجب أن تعاد كتابة التاريخ

الأدبي كتركيب، وعلى مستوى فوق القوميات. وسوف تشتدّ حاجة دراسة الأدب المقارن بهذا المعنى، إلى الكفاءات اللغوية، والمنظورات المتسعة، بإخماد العواطف المحلية والإقليمية، فالأدب واحد، والفن والإنسانية واحد)[31]. وهناك إسراف في تعظيم الفوارق اللغوية.

- وهكذا نرى أن رينيه ويليك يركز على ما يلي:

أولاً: رفض القوميات، فهو ينادي بأدب يقف فوق القوميات. وهو يسخر من مسألة العوائق اللغوية، لكنه يناقض نفسه، حين يجعل الأدب العالمي هو: أوروبا وروسيا وأمريكا، أي أنه وسّع المركزية بدلاً من المركزية الأوروبية، لكنّه حذف بقية العالم مثل: بول ڤان تيغم. وهنا دخل رينيه ويليك في الوهم المثالي للعالمية، بتحويل مفهوم الهويّات إلى مفهوم مطلق مثالي، وبالتالي فهو يرفض التعددية والتنوع العالمي، ما دام الأمر مقصوراً على مركزية أوسع من المركزية الأوروبية فقط، هي **المركزية الغربية**.

ثانياً: لا يعني رفض الفوارق اللغوية، أنّ هذه الفوارق، غير موجودة، فهل ندرس في الأدب المقارن، واقعاً عالمياً، أم: واقعاً مرغوباً لم يتحقق!!

ثالثاً: حتى لو وافقنا على التعميم الفوقي عند ويليك المرتبط بطرح كلمة (أدب) بديلاً للمقارنة والأدب القومي، فإن الوصول إلى تحليل الأدب، ونظرية الأدب، يمرُّ مروراً إجبارياً بالأدب القومي والأدب العام والأدب المقارن. كما أنّ (**نظرية الأدب**)، تدرس الخصائص المطلقة لفلسفة الأدب، مع إهمال الانطلاق من القاع إلى الأعلى، لنكتشف هذه المطلقات.

3. 2:رينيه إتيامبل: المقارنة ليست عقلنة – أزمة الأدب المقارن، 1963:

اشتهر رينيه إيتيامبل بأنه ربّما كان أوّل فرنسيّ، وجّه النقد لفكرة المركزية الفرنسية وانغلاقها، وبالتالي لفكرة المركزية الأوروبية: (مَنْ يتجرأ على منع اليانكيين من أن يُعطوا

لأدبهم القومي، نفس الاتجاه المحوري الذي سار فيه غويار. ومَنْ يقدر إذن على منع **العرب أو المسلمين، من اعتبار لغتهم، هي لغة الله، ومن ثمّ يطالب بقيادة أدبهم المتفرد بهذه الميزة لكل الآداب.** ولماذا لا تصرُّ الصين، باعتبارها دولة المليار نسمة، ودولة الحضارة العريقة على نفس الاتجاه المحوري[32]، كما يقول كالفن براون الأميركي. ولم يكن براون مخطئاً في استهجان المُسلّمة، كما يؤكّد رينيه إتيامبل. ويراقب إتيامبل التطورات في **أوروبا الشرقية**: ففي بولندا، تصدر مجلة (مشاكل الأجناس الأدبية). وفي سنة 1962م، نظّمت أكاديمية العلوم بهنغاريا، مؤتمراً عالمياً للأدب المقارن ببودابست، حيث شارك ممثلو الدول الاشتراكية، إضافة إلى بعض الدول الرأسمالية: بلجيكا، سويسرا، الدول المنخفضة، وفرنسا. كما ازدهر الأدب المقارن في: **البيرو وأميركا الشمالية**، وتظهر في **اليابان**، جريدة الأدب المقارن التي تصدرها جمعية الأدب المقارن اليابانية. ثمّ يقرّر رينيه إتيامبل ما يلي:

أولاً: إنّ ما يجب أن يتخلّق به المقارن، هو الانسلاخ من كل **شوفينية وإقليمية**، والاعتراف بالقيم المتبادلة، منذ ملايين السنوات، ولا يمكن أن نفهمها أو نتذوقها، دون إحالة دائمة إلى هذه التبادلات[33].

ثانياً: الخطاب الذي ألقاه **لوي أراغون** في براغ، كفيل بأن يردّ الجميع إلى المعنى المشترك، وهو أن مقارني العالم الرأسمالي والعالم الاشتراكي، يتفاهمون حول ما هو أساسي من مناهج درسهم المشترك وموضوعه[34].

ثالثاً: يستشهد اتيامبل بقول **ماركس**: (الأعمال الأدبية لكل أمة، تصبح ملكاً مشتركاً للأمم الأخرى، ومع الزمن، ستغدو محدودية الفكر ومحدودية الوطنيات، أمراً مستحيلاً، وسيتشكل الأدب العالمي من خلال الآداب الوطنية أو الإقليمية)[35].

رابعاً: إنّ المعهد الذي أحلم به – يقول إتيامبل – هو الـــذي يضـــمّ متخصصـــين في: اللاتينية، الإغريقية، السومرية، الهيروغليفية، السلافيات: (الروسية – البلغاريـــة – الصربوكرواتية – المكدونية)، الهندوسية، الجرمانية، التركية، المنغولية، اليابانيـــة... الخ[36]. وقد كان جيل – بالدنسبيرغ وبول هازار، يكتفي بلغتين أو ثلاث لغـــات إلى أربع أو خمس من أجل المقارنة، في أقصى حدّ، وهي: الألمانيـــة، الإنجليزيـــة، الإسبانية، الفرنسية، والإيطالية. أما جيل الستينات، فينبغي أن يعرف: اليابانيـــة، العربية، الإسبانية، الألمانية، الإنجليزية، الفرنسية، الإيطالية، الروسية، الإســـبانية، البولندية، الصربية، التشيكية، الرومانية، البرازيلية، الصينية، السنسكريتية. ففي مؤتمر بودابست، استعملت ثلاث لغات: الألمانية والفرنسية والروسية. ولا يمكـــن للمقارن أن يتجاهل في القرن العشرين: الروسية واليابانية. فالمعرفة العادية للغة ما تتطلب سنة على الأقل، بينما تتطلب المعرفة النشيطة عشر سنوات أو عشرين أو خمسة وعشرين سنة. وهذه الطريقة ستقف حاجزاً أمام التقدم المعـــرفي. ويختـــتم اتيامبل قائلاً بصدد الباحث المقارن واللغات: (كل طالب يريد العمل معي، بهدف الحصول على دكتوراه الدولة، أُطالبه بمعرفة لغة أو لغتين)[37]. ويؤكد ايتامبـــل، أنّ لغة كونية موحّدة للعالم، مسألة غير قابلة للتحقيق، لا الاسبرانتو ولا الإنجليزية ولا الروسية ولا الفرنسية ولا الفولابوك.

خامساً: ينقسم الأدب المقارن في العالم كله، حسب إتيامبل، إلى اتجاهين: الأول: يرى أنّ هذا الدرس المعاصر، لا يهتم بالدراسات التاريخية، ولا يجب أن يكون إلاّ فرعاً مـــن التاريخ الأدبي. والثاني: يرى أنه حتى لو لم يتوافر الأدبان على علاقات تاريخية، فإنه من الطبيعي أن نقارن أنواعهما المنجزة[38]. ويعتقد اتيامبل أن الأدب المقـــارن، لا يستطيع أن يتقمص (الأدب العالمي) ولا (الأدب العام) في أمريكا. وينتقد، غويـــار

بأنه حين حدّد مجالات الأدب المقارن، فهو أي غويار: (يضعنا بعيداً عن الأدب)[39].

وينتقد اتيامبل، إدراج أدب الرحلات في نطاق الأدب المقارن. أما دراسة الموضوعات التي تخدم الفكر الأدبي، فيشترط فيها الدقة في دراسة الموضوعات التي تخدم الفكر الأدبي، ويشترط فيها الدقة في دراسة النصوص. ويرغب اتيامبل في وجود الموهبة الموسوعية لدى الباحث المقارن.

سادساً: يرى اتيامبل أنه يجب أن يهتم الأدب المقارن بالكلمات وبعلاقاتها وتأثيرها أو تراكيبها المستعارة من الخارج. كما أن العلاقات بين اللغات وتبادل التأثير بينها، يقع في الأدب المقارن. كذلك دراسة التأثير اللغوي بين المستعمِر والمستعمَر. ويدعو اتيامبل أيضاً لوجود – أسلوبية مقارنة: (على ألاّ تُترك إلى اللسانيين فقط الذين يفتقدون لحساسية اللغة الجميلة)[40]. كما يدعو لدراسة علم العروض المقارن، وعلم مقارنة الصور، ودراسة (الترجمة) فنّاً، أي الدراسة المقارنة للترجمات، كأن نقرأ ترجمات قصيدة واحدة بعدة لغات. كذلك دراسة البنية، لأن كل إنتاج أدبي، هو في النهاية، مجموعة تركيبيّة تنتمي إلى نوع من الأنواع.

سابعاً: يدعو رينيه اتيامبل إلى التوفيق بين المفهومين الفرنسي والأميركي للأدب المقارن. كما يتنبأ في المستقبل بِ: (شعرية مقارنة). كما يطالب بالانفتاح العالمي على: الصين والعالم العربي وبلاد المسلمين واليابان وافريقيا والبرازيل وأمريكا الإسبانية.

ثامناً: يذكر اتيامبل العرب والمسلمين في كتابه: ثماني مرّات تقريباً.

– ونُسجّل فيما يلي بعض الملاحظات:

أولاً: يُسجّل لاتيامبل أنه كان المقارن الفرنسي الأول الذي طالب بتعددية المقارنة، بحيث تصبح عالمية، فأنصف ثلاث قارّات، لم تكن تقع في دائرة المركزية الأوروبية: آسيا، إفريقيا، أميركا اللاتينية، وأشار إلى الثقافة العربية باعتبارها مركزاً من المراكز العالمية المتعددة.

ثانياً: ظلّت فكرة (المعهد المثالي) الذي يجمع كل لغات الأرض عند اتيامبل، فكرة مثاليـــة. كذلك معرفة الباحث المقارن بلغات كثيرة. بطبيعة الحال، يوجد مقارنون نـــادرون استثنائيون يعرفون لغات كثيرة، لكن الباحث المقارن في الواقع الجامعي، قد يعرف لغةً أو لغتين. وأغلب المقارنين يمارس المقارنة بلغةٍ واحدة أجنبية، إضافة إلى اللغــة القومية.

ثالثاً: مازال الصراع بين تيارين قائماً: تيار النصّ المغلق، وتيار النص التـــاريخي، أو تيـــار (داخل النص)، وتيار (محيط النص)، تيار النقد العميق، وتيار التعليق الأدبي، وتيـــار الجمع.

رابعاً: تحقق حلم اتيامبل عام 1963، بوجود (شعريّة مقارنة)، لكن هذا الحلـــم مــــازال مستمراً، أي لم يُستكمل، وعلى الأرجح أنه سيظلّ مفتوحاً بلا نهاية أكاديمية قاطعة. كذلك، تحقّق مفهوم التوفيق بين المفهوم الفرنسي والمفهوم الأميركي، رغم أن هذا التقارب، وهذه التوفيقية لم تكن مكتملة، كما أنها كانت لصالح المفهوم الأميركي.

3. 3: رينيه ويليك: الأزمة:

تأسست **الجمعية العالمية للأدب المقارن** عـــام 1954، وعقـــدت مؤتمرهـــا الأول في البندقية عام 1955. وكان مؤتمر (جابل هِلْ) عام 1958، وهو المؤتمر الثاني: (أوّل مناسبة يلتقي فيها المقارنون الأمريكيون رسمياً بزملائهم الأوروبيين)[41]. وكان **جان ماري كاريه** قد وضع مقدمة للكتاب السنوي للأدب المقارن والأدب العام الصادر عام 1952، وفيهـــا يقول: (**الأدب المقارن، جزءٌ من التاريخ الأدبي، يهتم بالصلات الحقيقية بين الأعمـــال والموحيات، بل وحيوات الكتاب الذين ينتمون إلى آداب متعددة**)، ويستبعد كاريــه: (الأدب العام)، ويستنكر كل مقارنة: (لا تدعمها الصلات المجسّدة، باعتبارهـــا تمـــارين بلاغية). ويعلّق ويليك على مقدّمة كاريه، بأنها (استمرار للمنهجية التي عفا عليها الـــزمن،

لهذا فُهم بحثي في مؤتمر جابل هِلْ عام 1958، على أنه هجوم أميركي على المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن)[42]. وكان الروس قد عقدوا مؤتمراً للأدب المقارن عام 1960 في موسكو، وانتقدوا رينيه ويليك، ووصفوه بأنه من أتباع الشكلانية، وأنّ دعوته لأدب قومي فوق القوميات، (يخدم أهداف الإمبريالية الأميركية)، وأنّه (أوّل من رسم الخطوات في الحرب الثقافية الباردة)[43]. لكن ويليك يدافع عن نفسه بقوله: (لكنني دافعتُ في كل كتاباتي عن وحدة الشكل والمضمون وعن التاريخ الأدبي، وفصّلتُ القول في الفروق بين النظرية والتاريخ والنقد)[44].

وينتقد رينيه ويليك كتاب (أزمة الأدب المقارن لرينيه اتيامبل): (لقد كان اتيامبل متطرفاً، حين قال: إنّ علينا جميعاً أن ندرس اللغات: الصينية والبنغالية والعربية. فهو يستهين بما تتصف به — هذه اللغات — من قصور ذاتي، وبالعقبات التي تقف أمام أكثرنا لإتقان اللغات الشرقية. ولكنّه مُحقّ من حيث المبدأ حين يطالب ببويطيقا مقارنة، وبدراسة شاملة حقاً للأدب العالمي)[45]. وفي دراسة أخرى لرينيه ويليك بعنوان: (أزمة الأدب المقارن)، يلتفت أولاً إلى أهمية الأدب المقارن: (إنّ من أعظم مزايا الأدب المقارن، أنه يحارب العزلة الزائفة لتواريخ الآداب الوطنية، ولاشكّ في أنّ بول ڤان تيغم على حق، في تصوّر لتراث أدبي غربي متماسك، تشكّل خيوطه، شبكة من العلاقات التي لا حصر لها، لكنني أشكّ في أنّ محاولة ڤان تيغم للتمييز بين الأدب المقارن والأدب العام، سوف تنجح)[46]. ويقف رينيه ويليك ضدّ (النقد الثقافي المقارن)، فهو من وجهة نظره، خروج وتوسيع عقيم، يأتي على حساب البحث الأدبي، كأنْ ندرس الأوهام الوطنية والثوابت التي تحملها أمّة عن أخرى، مثل: (إنجلترا والإنجليز في الرواية الفرنسية): (فالأعمال الفنية ليست حاصل جميع المصادر والتأثيرات: إنّها كيانات كلية، تكفّ مادتها الخام المستعارة عن كونها مادّةً هامدةً، لأنه يتمثّلها بناء جديد)[47]. ومن وجهة نظره أنّ علينا أن نُهمل الفصل بين

الأدب المقارن والأدب العام، وهو يرغب في دراسة **الأدب أو البحث الأدبي**، بـديلاً: (فالبحث الأدبي الحقيقي، لا تعنيه الحقائق الميّتة، بل تعنيه، الخصائص والقيم)[48]. والبحث الأدبي أيضاً، فعلٌ من أفعال الخيال، كما يؤكد.

– وفيما يلي، بعض الملاحظات:

أولاً: رغم نفي ويليك المستمر لوجود (حرب باردة ثقافية) بـين المعسـكرين الرأسمـالي والاشتراكي، إلاّ أن تجليات هذه الحرب الباردة، واضحة كـل الوضـوح في ردود الفعل الثقافية الأمريكية والروسية والفرنسية. فشكل الاختلاف، ثقافي، لكن حقيقته سياسية، تتعلق بالصراع بين المعسكرين في ظلّ الحرب الباردة: الصـراع بـين – إنسانوية شكلية تقوم بتجريد الهويّات، وبين أممية إنسانية تطالب بالتعددية والمساواة في الحقوق الثقافية، وترى أن العالمية الحقيقية هي حاصل جمع هويّات حُرّة، وليست مركزةً للهوية الغربية. فرينيه ويليك يحاول مصالحة أميركا مع أوروبا مـن خـلال المشترك الغربي.

ثانياً: يستبدل رينيه ويليك –في مجال اللغات– مفهوم المركزية الفرنسية التي وقف ضدّها، بل هاجمها بشدّة – ومفهوم المركزية الأوروبية، بمركزية جديدة هـي **(المركزيـة الغربية)**، في مقابل – باقي العالم. فالأنظمة اللغوية في كل لغات العالم واحدة، بعيداً عن قوة الدولة وضخامتها أو ضعفها وصغرها. فلماذا يـرفض ويليـك اللغـات: الصينية والعربية، ويتجاهل الإسبانية مثلاً. وهل القصور الذاتي في الصينية والعربيـة والاسبانية الذي لم يحدّد ويليك، ماهيته، غير موجود في الإنجليزية والفرنسية بشكل أو آخر. وأين هو التماسك الغربي الحديث. كل هذه الأسئلة، أسئلة مشروعة.

ثالثاً: يقف رينيه ويليك ضدّ دخول ما أسماه بِ **(التاريخ الثقافي)**، ونحن نسـمّيه **(النقـد الثقافي المقارن)**، عندئذ تخرج – وفق وجهة نظر ويليك، كلُّ مؤلفـات: جوليـان

بيندا، وفرانز فانون، وأدورنو، وإدوارد سعيد، من دائرة – الأدب المقارن، وتتحول إلى دائرة – هجرة الأفكار. ومعنى ذلك، أن تحولات الأفكار وهجرتها، حتى لو كانت ضمن شبكة النص المغلق، لا تجوز مناقشتها في الأدب المقارن، لأنها لا تقع ضمن البنيات السطحية للنص، مثل: الإيقاع، الاستعارة، الأسلوب، المجاز، الصورة... الخ. والمسألة بتقديري، تدور حول قراءة النص من داخله ومحيطه الممكن من جهة، أو قراءة النص مغلقاً مطلقاً متعالياً منعزلاً. وهذا الصراع لم يتوقف منذ أرسطو وحتى الآن. فالأرجح أن رينيه ويليك يؤمن بمصطلح (الأدب)، وبالتالي، بِ (نظرية الأدب)، بديلاً للأدب المقارن والأدب العام، مع أنّ نظرية الأدب فرعية أيضاً، رغم أنها تنطلق من أعلى، لأنها تدرس – فلسفة الأدب فقط.

3. 4: هاري ليڤين: انكسارات:

- يعالج الأميركي – هاري ليڤين في كتابه (انكسارات – مقالات في الأدب المقارن)، مجموعة من الموضوعات منها:

1. تطور مدلول الثقافة. 2. بعض معاني الأسطورة. 3. آراء في التقليد. 4. الأدب الإنجليزي وعصر النهضة. 5. شكسبير في ضوء الأدب المقارن. 6. اللحن الأمريكي في الشعر الإنجليزي. 7. الإنكسار الأمريكي الفرنسي عبر الأطلسي. 8. ماذا كانت تعني النزعة العصرية. 9. بابيت وتعليم الأدب... وغيرها من الموضوعات.

- يُعرّف ليڤين مصطلحه **الانكسار** بعد نقله من الفيزياء إلى النقد بقوله: (إنّ انكسار شيء ما بالمعنى اللغوي، هو تمزيقه أو تكسيره أو تجزئته – وبكلمات أخرى، إخضاعه لتحليل متطرف)[49]. ويشير إلى إيرفينغ بابيت، الذي رأى في **نظام الأدب المقارن**، ذلك التركيز على: **(الوشائج المتشابكة – التقاليد والحركات والعوامل الفكرية التي تجد لها نهاياتها المنطقية في المذاهب الأدبية (ISM)، أكثر من اهتمامه بدراسة الروائع الفكرية)**

– فالأدب بأكمله عند بابيت: (سلسلةٌ عضويةٌ واحدة، وكلٌّ متواصل متكامل). والطريقة المقارنة – يقول ليڤين: (تلقي الضوء على المظاهر الجمالية والشكلية لصنعة الأدب، وأساليبه وبنائه)[50]. وفي مقالته (الانكسار الأمريكي الفرنسي عبر الأطلسي)، يشرح ليڤين، تبادل الصور بين فرنسا والولايات المتحدة، على النحو التالي:

1. عام 1935 تقريباً، أنشأ – برنار فاي، كرسي الحضارة الأمريكية في الكوليج دي فرانس). ويضيف ليڤين: (إن صورة بلد ما عن بلد آخر، من المحتمل أن تعتمد على صورة البلد الأول عن نفسه. وبخاصة عندما تكون ثقافتها، بالغة التنظيم وواسعة الانتشار، بشكل منهجي، كثقافة فرنسا. أما ثقافتنا (الأمريكية)، فقد بدت مناقضة تماماً ومتممة في آن واحد.
2. إنَّ الاستثناء الوحيد الذي يلفت النظر، هو (بو – Poe) الذي احتضنه الشعر الفرنسي فعلاً، بغضّ النظر عن الزعم الفرنسي بأنه كان منبوذاً في وطنه. وقد فرضت (خرافة) بو في فرنسا، أنه – رائد جنس أدبي، بغض النظر عن إنتاجه، ولذلك فُرنس ومُجّد عمليا بالرموز التي فرضت على اسمه. فحين أراد–بو أن يوضح أسراره، اختار باريس إطاراً لها.
3. أعلن بودلير أن أمريكا: (شابّةٌ وعجوز في آنٍ معاً)، أو كما قال لورانس: (تعفّنت أمريكا، قبل أن يكتمل نضجها).
4. زار جان بول سارتر، الولايات المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية، حيث أعلن: (هناك أدب أمريكي واحد للأمريكيين، وأدب آخر للفرنسيين). ولّما كان الفرنسيون يحبون التصنيف، فقد رسّخوا لائحة بأسماء الخمسة الأمريكيين الكبار: فوكنر، هيمنجواي، دوس باسوس، شتاينبك، وكولدوال. ومع التقدير لهم – يقول ليڤين - فإن معظم الأمريكيين، قد ينظرون بدرجات إعجاب متفاوتة لهؤلاء: جاك لندن قد نال شرفاً في بلاد أخرى، أكثر مما كان له في بلاده.

5. كان هنري ميلر، يشعر براحة وسط البوهيمية القذرة للحي اللاتيني، أكثـــر منـــها في العودة إلى الوطن. وهناك أطروحةلســـيمون جـــون، تـــتفحص أدوار الشخصـــيات الأمريكية التي لعبتها في أعمال الكتاب الفرنسيين بين الحرب الأهلية والحرب العالميـــة الأولى.

6. ديْننا لفرنسا بشكل أساسي – فكري: عددٌ من الطرائق التي اســـتعارها الفنـــانون، أو مواقف نابعة من إديولوجيات.

7. لا يمكن أن يقوم خطرُ غزوٍ حقيقي، يودي بالفرنسيين إلى التبعية الثقافيـــة، مادامـــت لغتهم محروسة رسمياً من قبل أكاديميتهم، ومادام (اتيامبل)، يخوض حربـــه المنفـــردة، ضدّ التأمرك. إنّ الجذب المتبادل للثقافتين جذب تنافر: لقد كان للثقافة الأميركيـــة، حركة جذب نحو المركز، بالإضافة إلى منظور باتجاه الخارج، في حين لثقافة فرنســـا، ميل للجذب نحو المركز، بالإضافة إلى وجهة نظر داخلية(51).

4. برونيل، بيشوا، روسّو: ما الأدب المقارن:

صدر هذا الكتاب عام 1967، بدون مشاركة برونيل، ثم صدر عام 1983 بمشـــاركة برونيل، حيث استوعب الكتاب، المتغيرات بعد عام 1967. فقد انتقلت المنـــابر القديمـــة للأدب المقارن أو الآداب الحديثة المقارنة، وتحولت إلى منابر: (الأدب العـــام المقـــارن)، وكان اتيامبل قد طالب عام 1974 بأدب عام حقيقي، مما يؤدي إلى التقارب مع المنـــهج الأميركي، لكن الكتاب يقول: **(لقد أثبتت التجربة في السنوات الأخيرة أنـــه بفضـــل الأدب العام، احتلّ الأدب المقارن، أرضاً جديدة)**(52). يُعرّف ســـيمون جـــون، الأدب المقارن بأنّه: **(جُمركي ذاك الأدب الذي يراقب على الحدود عبور الكتب – ويتابع – لعبة التأثيرات المباشرة وغير المباشرة والمتبادلة)**(53). ويعترف المؤلفون بـــأنّ مصـــطلح

الأدب المقارن، مصطلح (مُشين)، لكنّه (ضروري)، فهو مصطلح غامض وشائع معاً، منذ ڤيلمان. فقد أعلن ڤيلمان عام 1828م أنه يريد إظهار: (ما أخذته الروح الفرنسية من الآداب الأجنبية، وما أعطته لها من خلال لوحة مقارنة)[54]. **أمّا جان جاك آمبير** منذ عام 1826م، فهو يصرّح بأنه سوف يكرّس نفسه (للأدب المقارن في مجال كلّ أنواع الشعر)، وأنه يجب: (أن تخرج فلسفة الأدب والفنون من التاريخ المقارن للفنون والأدب عند الشعوب كلها)[55]. كذلك ألقى – شال، محاضرة، عام 1835م، قال فيها: (**لا شيء يستطيع العيش معزولاً، العزلة الحقيقية تعني الموت**). وأنّ: (كل شعب لا يملك تجارة ثقافية مع الشعوب الأخرى، ليس إلاّ حلقة مقطوعة من الشبكة الكبيرة)[56]. وهكذا توطّد الأدب المقارن، منذ عام 1840م. ثمّ ينتقل المؤلفون إلى استعراض وضعية الأدب المقارن، خارج فرنسا، حيث انتقل مركز الأهمية إلى **سويسرا النورماندية**، وتقرّر الأدب المقارن في أكاديمية لوزان عام 1850م، وفي جامعة جينيف منذ عام 1858م. أما في **إيطاليا**، فقد سُمّيَ – دوسانكتيس، أستاذاً للأدب المقارن في نابولي عام 1863.

أما في – **هنغاريا**: فقد ظهرت أول مجلة مقارنة عام 1877م. وفي – **إنجلترا وألمانيا**، أخذ مفهوم الأدب المقارن، يلتصق بمفهوم العلم. **وقد ترجم ماثيو آرنولد، المصطلح الفرنسي إلى الإنجليزية عام 1848م**. وظهر كتاب هنري هالام: (مقدمة في الأدب في أوروبا خلال القرن الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر) عام 1837. وظهر في لندن عام 1886، كتاب (الأدب المقارن) لمؤلفه بوسنيت، الأستاذ بجامعة أوكلاند. أما في **ألمانيا** – فقد كتب **كاريير** في ميونخ، عن: (أشكال الشعر ومضمونه مع أسس تاريخ الأدب المقارن) عام 1884م. وظهرت مجلة ماكس كوخ – تاريخ الأدب المقارن. أما في – روسيا: فقد كان **ألكسندر فيسلوفسكي**، أول مقارن، يهتمّ بالموضوعات الفولكلورية. وفي **أميركا**، تأسس قسم الأدب المقارن في جامعة كولومبيا، 1899، وفي هارڤارد،

1904، ثمّ في دارتموث كوليج، 1908. وتأسست عام 1903، مجلة الأدب المقارن في جامعة كولومبيا، صدر منها ثلاثة أعداد فقط. وأصدر إيرفنغ بابيت، عدداً من الكتب منها: (أساتذة النقد في فرنسا)، و(المزاج الاسباني). وفي الاتحاد السوفياتي، عرف الأدب المقارن (1917–1929)، تسامحاً نسبياً، تلاه بعد ذلك العصر الذهبي للشكلانيين الروس، حتى عام 1945. وهكذا وصل الأدب المقارن عام 1939 إلى النتيجة التالية: (تاريخ التبادلات الأدبية العالمية، والبحث في المصادر والتأثيرات الفردية والعامة بصورة خاصة، ودراسة الموضوعات والدوافع، والتاريخ العام للأدب الغربي، بعصوره الكبيرة، وأجناسه الأدبية) هذه هي العناوين الرئيسة لهذه النتيجة[56]. وفي عام 1855 عقدت الجمعية العالمية للأدب المقارن – A.I.L.C، مؤتمرها الأول المقارن في بلدان عديدة: فرنسا، 1954، أميركا، 1960، اليابان، 1948، ألمانيا، اللوكسمبورغ، سويسرا، بريطانيا، كندا، استراليا، نيوزيلنده، هنغاريا، بولندا، هولندا، بلجيكا، المغرب، نيجيريا، جنوب إفريقيا، اسبانيا، البرتغال، الصين، هونغ كونغ، تايوان، كوريا الجنوبة، الهند... الخ. كما أسّس برونيل في جامعة باريس الرابعة، مركز البحث في الأدب المقارن، عام 1981، وفيه أربعة أقسام هي: 1. العلاقات الأدبية العالمية. 2. طرق التعبير. 3. النموذجية ونظرية الرموز والعلامات المقارنة. 4. المناهج. ويرى المؤلفون الثلاثة، أنّ المقارنة الأميركية، تتميز بغناها وتنوعها، وأصل أساتذتها وباحثيها أولاً، فالأكثر تأثيراً هم: 1. تشيكيّون: رينيه ويليك. 2. ألمان: فورست فريتز. 3. إيطاليون: جيان أورسيني. 4. بولنديون: فوكجوسكي. 5.روس: غليب ستروف. 6. سويسريون: فريدريك، جوست... الخ. وتعرّض الأدب المقارن من قبل الأميركين للغربلة، كما في كتاب روبير كليمنت: (الأدب المقارن كعلم أكاديمي: وضع القواعد، أمثلة وقواعد) عام 1978م، فقد توسّع الأدب العام على حساب الأدب المقارن التقليدي.

- ويتعرّض المؤلفون **لمشكلة اللغات**، وهم يرون أن الفرنسية والإنجليزية، هما اللغتان المسيطرتان في العالم: (**ونحن ننتظر حتى نرى كوكبنا يتمتم بالروسية والإنجليزية**)[57]. أمّا - الأقليات اللغوية: (هولندا، البلدان الاسكندنافية، الدول الصغيرة في أوروبا الشرقية والوسطى)، فهي تتقن عدداً من اللغات. **فالهولندي والاسكندنافي**، لا يستطيعان، تجاهل الإنجليزية والألمانية. أما **البولنديون**، فهم موزّعون بين الروسية والألمانية، وهم متعلقون تقليدياً باللاتينية والفرنسية. أما - **التشيك**، فلهم صلة بالشعر الهنغاري، كما أنّ **الهنغاريين** لهم صلة بالشعر الصربي. أما - **إفريقيا**، فقد تشكلت كتلتان كبيرتان: الأولى بالإنجليزية، والثانية بالفرنسية. وهكذا علينا أن نعمد إلى تعلم لغات أولئك الذين نريد معرفة آدابهم، كما يؤكد المؤلفون، بوساطة - الوسطاء.

1. **الرحّالة**: وصف مراكز الجذب والأرياف والمناظر والمدن والصالات والجامعات والمقاهي والمطابع ومجامع العلماء، رغم أن اتيامبل، وقف ضدّ تعسّف تلك الدراسات.
2. **الترجمة**: يقول مؤلفو الكتاب بأن الترجمة المباشرة، أي تلك التي تجري مباشرة على النص الأصلي: (تؤمّن الحدّ الأقصى من المطابقة مع الأصل، ولكن لا يمكن أن تكون منافساً للأصل)[58]. ويمكن أن تكون الترجمة مباشرة، أو أن تكون **نتيجة تعاون بين متقن للغة الأجنبية، وكاتب قدير يكتفي بتفسيرها**. وهنا يفرغ النصّ من جوهره الشعري أولاً، ثمّ يُعاد إحياؤه من جديد. لهذا ظهر مصطلح (**الجميلات الخائنات**)، مصطلح - بيرو ألبانكور، ليدلّ على ترجمات كانت تجبر المؤلفين الأجانب على قبول الاستعباد الفرنسي. وقد استخدم المصطلح من قبل - مبناج، بخصوص ترجمة ظهرت عام 1655م. **فالترجمة الفرنسية لكتاب - ألف ليلة وليلة، لأنطوان غالان، - يقول المؤلفون -: (كانت هي الأساس الذي اعتمدت عليه جميع الترجمات الأوروبية طيلة قرن)**. وفي القرن العشرين: (بقيت اللغة الإنجليزية، وسيلة كبيرة النفع من أجل

معرفة النصوص المكتوبة بالصينية أو باللغات الهندية وترجمتها)[59]. ويقدّم المؤلفــون، مجموعة من التساؤلات:

1. ما المقصود بالأدب الوطني: هل هو مسألة اللغة، أم هو انتماء سياســي، أم تراث ثقافي.

2. كيف نُصنّف الآداب: الروماندية في سويسرا، والوالونية في بلجيكا، وأدب جزر الأنتيل، والأدب الكندي، والإفريقي المكتوب بالفرنسـية، والآداب الهندية، والآداب الأمريكية بالنسبة للإنجليزية.

3. هل تشـكل الآداب: البرتغاليـة، البرازيليـة، الإسـبانية، الأرجنتينيّـة، والمكسيكية، مجموعتين، أم خمس مجموعات.

4. هل يوزّع – الأدب السويسري على أربع لغات.

5. هل يمكن الحديث عن اسكندنافيا بأربع شخصيات.

6. كيف نصنّف: النمسا وإيرلندا... الخ[60].

- وفي فصل بعنوان: (التاريخ الأدبي العام) وفي فصول تالية، يتعرّض المؤلفون، لعدّة مسائل، منها:

1. **سبب التشابهات:** من الممكن – يقول المؤلفون – تفسير ظواهر متشابهة تقع في وقت واحد في بلدان مختلفة من خلال تأثير البنيات الاجتماعية – الاقتصادية المشتركة لهذه البلدان. ولكن لا يمكن أن يكون هذا التفسير، إلاّ جزئياً، لأن مجموعة من البِنى، تفرز ظواهر متماثلة، وليس متشابهة. فالتماثل يوجد في مستوى الإديولوجيات، وتتحــول هذه الإديولوجيات إلى تصورات لا يمكن تغييرها. فالتشابه يفترض تباينــاً في البنيـة التحتية. وهذا التشابه، يتطابق جزئياً مع المادية التاريخية، ولكن تعاقب العصور، يشير إلى **اختلاط التعاقبية والزمنية**، مما يحدّد سمات عصر معين[61]. فــالوجود التعــاقبي

للأجناس، هو البرهان على تقليد يفرض نفسه على المؤلفين، حيث نتساءل عن شكل الحضارة التي يرتبط بها النوع الأدبي.

2. **الأساليب**: كل عصر له أسلوبه، ومع هذا فنحن مجبرون على تقصي وجود أساليب لها شرعيتها، ضمن بعض الحدود الفضائية: البيترازكية، الباروكية، عصور التنوير، الرومانسية، الواقعية، التعبيرية، السريالية، والوجودية... وغيرها. فالمشروع الأكبر هو محاولة رسم — بانوراما تاريخية كاملة للأدب الغربي، بدءاً من العصر الوسيط إلى أيامنا الحاضرة، بالاستناد إلى التفسير الأسلوبي لمقاطع قصيرة منتقاة بدقة، وتنتمي إلى الآداب الأوربية كلها[62].

3. **الأدب العالمي**: يجب ألاّ يفهم الأدب العالمي بمعزل عن التطور التاريخي. وقد أظهر فريتز ستريخ أن الأدب العالمي، يتألف من **أعمال متميزة**، عبر الشهرة العالمية التي حققتها، والنوعية الخالدة التي تقدمها. ولكن قبل ذلك: هناك تجمعات أدبية كثيرة تعتمد أطرها على **جماعات عرقية ولغوية**: أوروبا الغربية، الولايات المتحدة، أوروبا الشرقية والوسطى، الشرق الأقصى، التجمّعات الإسلامية، والإفريقية... الخ، حيث يمكن أن نصل إلى تصوّر عالمي عام للتاريخ الأدبي للإنسانية، وقد نصل إلى (**شعرية عامة**). وهنا نشير إلى أن (التاريخ العالمي للأدب)، ليس هو (تاريخ الأدب العالمي)[63].

4. **التقسيم الزمني**: غالباً ما يخضع التقسيم الزمني، للتقسيم السياسي. وهو مصطلح، سيّء الاختيار، لأنه بصورة اصطلاحية، يحدّ تطوّر المسار الدائري. لهذا يجب أن نؤرخ العصور **بظواهر أدبية**[64].

5. **تاريخ الأفكار**: منذ عام 1931، حين استعمل بول ڤان تيغم (تاريخ الأفكار) في الأدب المقارن، أخذ المصطلح في التوسع، حتى أخذ شرعيته عام 1940م. وفي النهاية،

هناك: **الأفكار الأدبية**: العقائد، المدارس، الاتجاهات، الحركات، المفهومات – المعروضة والمدروسة من قبل الكتّاب أنفسهم، أنظمة النقد. إضافة للأفكار: الفلسفية والدينية والعلمية والسياسية والجمالية والعاطفية. وهنا تولد من ذلك كلّه، **ثنائية الشكل والمضمون** كما في التقسيم إلى: شعر ونثر، لهذا صاغ النقاد مفهوماً ثالثاً هو: (**البِنْيَة**). لقد استخدم قلّة من الفلاسفة مثل: بيرغسون، باشلار، سارتر، وثائق أدبية. وفي المقابل، **ليس هناك مقارن يستطيع تجاوز الفلاسفة** من أجل فهم معنى نصوص عديدة. فطبيعة المصدر الفلسفي، تفسّر ثروة أدبية كبيرة، كذلك الأمر مع: الأفكار الدينية والعلمية **والسياسية**، والعلاقات بين الأدب والفنون الجميلة: الرسم، الموسيقا، فن الحدائق، السينما. وهنا يقرّر المؤلفون الثلاثة ما يلي: (يجب أن لا يجرّنا تاريخ الأفكار بعيداً جداً. ولا يكفي امتلاك الأفكار ولا حتى التعبير عنها، من أجل أن نصبح كُتّاباً جيّدين. يقول ملارميه: **لا يمكن صناعة الشعر من خلال الأفكار، بل من خلال الكلمات**). فالأدب: (بحثٌ في الجميل، وليس بحثاً في الصدق والخير. ويجب ألاّ يُضحّى بوجوده. وهذا ما جعل بعض المقارنين، يترددون في مقاربة تاريخ الأفكار). ومن المستحسن: (البحث عن العوامل الجمالية الخاصة)، إضافة إلى: اللغة، العرق، الوطن، الطقس[65].

6. **الأدب العام**: يقول المؤلفون: لقد استخدمنا أحياناً: (الأدب العام) للإشارة إلى: **القراءة السريعة للتاريخ العالمي للأدب**، أوْ إلى: **دراسات التاريخ الأدبي العام**، أوْ إلى: البحث الغامض والعبثي عن جوّ عائلي مشترك لروائع أدبية متميزة بمضامينها. وقد أخذ الأمريكيون على كتاب **سيمون جون**: (أدب عام وأدب مقارن)، تمييزه المصطنع بين **الأدب المقارن**: (دراسة علاقات مزدوجة)، **والأدب العام**: (دراسة الآثار المشتركة لآداب عدّة). أما الأمريكيون، فيعتبرون أنّ الأدب العام، ليس إلاّ

رديفاً للأدب المقارن، وتارة أخرى يندمج بالأدب العالمي، وتارة ثالثة، يمتدّ الأدب العام، نحو (**نظرية الأدب**). ويشبّه المؤلفون **علاقة الأدب العام بالأدب المقارن، بوجود أطبّاء عامّين، وأطبّاء مختصّين**. فالإشكالية هنا تتعلّق بالتعميم، لهذا يدعو إتيامبل إلى (شعرية مقارنة).

7. **نظريات الأدب**: يمكن لتأمل في الأدب أن يتفرع عن **فلسفة ما** حصراً – والكلام دائماً للمؤلفين –. ويمكن أن توجز تصورات العالم في ثلاثة نماذج جوهرية: **النموذج الطبيعي** (بلزاك)، **النموذج المثالي – الذاتي** (شيلر)، و**النموذج المثالي – الموضوعي** (غوته). ولكن، لا يقوم العمل الفنّي على الرؤيا الوحيدة للفنان، بل **يقوم أيضاً على أعمال أخرى**: هذا التأكيد الشهير لمالرو، يسمح بتعريف التناصّ. وعندما **يمزج التناصّ بين لغات ثقافات مختلفة، يكون المجال نفسه للمقارن**. وهنا يمكن أن تظهر **الشكلانية**، كداعية للانفصال عن التناصّ، بسبب دعوتها إلى **انغلاق النصّ على ذاته**، وبانفصالها عن **القارئ والتاريخ الأدبي**، حيث ظهرت (الأدبية)، وما تلاها من بحث عن الخصائص البنيوية للأدب، والبحث في الدلالات الأدبية، و**في الترابط والانفصال والكثافة**. وينتهي (المؤلفون الثلاثة) إلى الخلاصة التالية: (**المقارن** استقرائي، في الوقت الذي يكون فيه **الفيلسوف** تجريبياً، ولا يتوقف عن استجواب النصوص. أمّا – **منظّر الأدب**، فهو: يستجوب نفسه عن النصوص، ولكنه مقتنع أنه لا يحق لنا معالجة مادة، قبل التساؤل عن طبيعة هذه المادة، وماهيتها، وشروطها في الوجود)[66].

8. **المنهج الموضوعاتي**: بعد عام 1967 بدأت الموضوعاتية، تفقد مكانتها في الدراسات الأدبية، إلاّ أنّ – الموضوعاتي، مستمرّ على جانب – التحليل البلاغي، والتحليل السردي، بل يحتفظ المنهج التاريخي بكامل حقوقه في مجال علم الموضوعات، في مقابل – الأشكال.

ولا يمكن فصل الموضوعاتية عن تاريخ الفكر. ويأخذ (المؤلفون) على **الموضوعاتية أنها**: (**تفضّل الموضوعات على حساب الخطط، وبالتالي تفصل المضمون عن الشكل، والدال عن المدلول**)[67]. ويمكن أن يؤخذ على **الدراسة المقارنة، أنها تفصل بين الموضوعاتية والإديولوجيا، وبين الموضوعاتية والشعريّة**. ويجب الإشارة – كما يقول المؤلفون – إلى أن تفسير النصوص في **الأدب المقارن**، يحتفظ بكل ضروراته: (يجب عدم اختزال المعنى أو تحريفه. فالتفسير المقارني يبحث عن الكمال: وهو يضيف **الشبكة التناصيَّة** التي تتجاوز العمل والمؤلف والمجال اللغوي المدروس إلى شبكة الموضوعاتية الموجودة في العمل الأدبي)[68]. وبصورة عامة، يمكن القول إن الموضوعاتية تفرز، طبقات عدّة: موضوعاتية شخصية، موضوعاتية مرحلية، موضوعاتية سلفية أو خالدة. فالموضوعات هي المكان المفضل للأدب العام. وقد اهتمّ **توماشفسكي** بالتمييز بين **الموضوع**: هو ما تتكلم عنه، **والمادة**: هي امتلاك عناصر موضوعاتية عبر تعاقب الأحداث في العمل.

9. **الشعرية**: أطلق – **لوسيان دالينباخ** اسم (**الشعرية**) على: (**نظرية عامة للأشكال الأدبية**)، لكنَّ المقارنية الشعرية، لن تكون مقارنة الفنون الشعرية، بل مقارنة فنون الممارسات الأدبية والكتابية: دراسة تقنية الحرفة، تحتاج إلى وصف: أشكال التأليف، وأشكال التعبير، والطرق الفردية للنقل الأدبي، والبنى الجماعية، والعلاقات بين الأدب والمجتمع. ثمّ تبقى: **جماليات الترجمة**، وهي فرع أساسي في الأدب المقارن، وهي تختلف عن: **تاريخ الترجمات**.

10. **ما هو الأدب المقارن**: يقول (المؤلفون الثلاثة): (**إنَّ الأمم التي تمتلك أدباً عظيماً، هي الأسوأ مكانةً، حيث تتمركز كل قواها حول ذواتها**، وفي المقابل، **فإن الأمم الصغيرة** التي تحاول إضافة لغة عالمية إلى لغتها المحكية الأصيلة، تقيم المقارنة، بجهود

النخبة المثقفة). وهناك مؤهلات رائعة للمقارن المرغوب: **مزدوج اللغة**، يتقن أكثر من لغة، دراسات في جامعة أجنبيّة، وعائلة عالمية، ولكن: (**لا يكفي وجود متقن اللغات للتحول بفعل الواقع إلى – مقارن**)[69].

– ويقدّم (المؤلفون)، تعريفين للأدب المقارن، أحدهما موسّع، والآخر، موجز:

1. **التعريف الموسَّع: هو الفن المنهجي الذي يبحث عن علاقات التماثل، والقرابة، والتأثير، وتقريب الأدب من الأشكال المعرفية والتعبيرية الأخرى، أو تقريب الأعمال والنصوص الأدبية من بعضها، بعيدة كانت في الزمن أو في الفضاء، شرط أن تنتسب إلى لغات متعددة أو ثقافات مختلفة، وإن كانت جزءاً من تراث واحد، وذلك من أجل وصفها، وفهمها، وتذوقها بشكل أفضل**[70].
2. **التعريف الموجز: الأدب المقارن: وصف تحليلي، ومقارنة منهجية وتفاضلية، وتفسير مركّب لظواهر أدبية بين اللغات أو الثقافات، من خلال التاريخ والنقد والفلسفة، من أجل الوصول إلى فهم جيّد للأدب، بوصفه وظيفة نوعية للروح الإنسانية**[71].

* * *

– وبعد عرض هذا الكتاب: (ما الأدب المقارن) لبرونيل، بيشوا، روسّو، نقدّم فيما يلي بعض الملاحظات:

أولاً: نلاحظ أن المقارنين الفرنسيين الجدد، يحاولون التقارب مع المنهجية الأمريكية المقارنة، بطرق متعددة منها:

1. العودة إلى **اختراع تاريخ مشترك بأثر رجعي**، بالاستناد إلى (الأدب العام) الذي هو اختراع فرنسي أصلاً، من أجل التقارب مع (نظرية الأدب) الأمريكية.
2. العودة إلى تضخيم التاريخ الفرنسي الأدبي المقارن، بالاستناد إلى بدايات المقارنة الفرنسية في القرن التاسع عشر ومطلع العشرين، من أجل القول: إن توجّه الأمريكيين

للمقارنة **بين الفنون والآداب**، لم يكن اختراعاً أمريكياً، لأن الراهب بـاتو وغـيره، قالوا بهذه المقارنة. كذلك قالو: بالشعرية. فقد كان باتو يعتبر الشعر ضـمن الفنـون الجميلة.

3. إصرار الفرنسيين على التمسك ببعض خصائص **المنهج التقليدي**،وتصديره إلى أمريكا.

ثانياً: رضخ الفرنسيون منذ اتيامبل، لتوسيع المقارنة، لتشمل عدّة أعراق ولغـات، بعـد الإصرار على: المركزية الفرنسية، والمركزية الأوروبية: فرنسـا أولاً، أوروبـا أولاً وأخيراً. لهذا لم يعجبهم أن يدرس هـاري ليڤين: (اللحـن الأمريكـي في الشـعر الإنجليزي). لكن الفرنسيين، عادوا إلى توسيع المقارنة، لتشمل الكتل الأدبية الكبرى في العالم، ومنها: **الكتلة العربية والإسلامية، والكتلة الصينية اليابانيـة الكوريـة، والكتلة الأمريكية اللاتينية، والكتلة الإفريقية**... الخ. ولكن: لماذا تُوصف إحـدى الكتل **بالإسلامية** فقط، دون أن توصف كتلة أخرى بالبوذية، وثالثة بالمسيحيّة، لـو كان التصنيف غير ديني، وهو أمرٌ غير دقيق في وصف آداب بعض الأمم والشعوب. فالشعوب العربية، والشعوب غير العربية المسلمة، هي وحدها التي توصف وصـفاً دينياً (في المدرسة الفرنسية الجديدة)،، بينما توصف شعوب وكتل أخرى: عرقيّاً أو ثقافياً أو لغوياً أو جغرافياً. لهذا فإن التصنيف الفرنسي، تصنيف تبسيطي. ولكـن يجب أن نعترف أن كتاب (ما الأدب المقارن)، قد أشار بموضوعية، أُسوة باتيامبـل، إلى: **العرب – المسلمين – اللغة العربية**، أكثر من مرّة.

ثالثاً: أشار الكتاب إشارة دالّة، وإن كانت سريعة، لمصطلح **التنـاصّ**، باعتبـاره مجـالاً للمقارن، ولكن الكتاب لم يستغل هذه الإشارة استغلالاً جيداً، من أجل تأسيس ما يمكن أن نُسمّيه: **(علم التناصّ المقارن)** مثلاً. كذلك أشار إلى مقترح – اتيامبـل: **(الشعرية المقارنة)**، لكنه لم يوسّع هذه الإشارة أيضاً.

رابعاً: يثير الإصرار الفرنسي على تحديد (تاريخ الأفكار) و(الموضوعاتية) مع تجاهل (النقد الثقافي المقارن)، بعيداً عن أفكار – دراسات ما بعد الاستعمار الملتصقة تقليدياً بالنقد الثقافي – يثير هذا الإصرار على القول: (إن الأدب المقارن علم فرنسي) – مسألة: فرنسا أولاً، والتقارب مع أمريكا ثانياً... من جديد.

خامساً: يشير الكتاب بوضوح إلى ضرورة معرفة لغة أجنبية أو أكثر، لكن معرفة اللغات وحدها ... لا تكفي، لكي يصبح الباحث، مقارناً، إذْ لابُدّ أن تتوافر للمقارن، المنهجية.

5. الكسندر ديما:

علم الأدب المقارن: في روسيا وأوروبا الشرقية:

لا يمكن أن نصف الأدب المقارن في روسيا وأوروبا الشرقية بأنه (اشتراكي)، إلاّ إذا وصفنا الأدب المقارن في أوروبا الغربية والولايات المتحدة بأنه (رأسمالي)، انطلاقاً من الخلفية الاقتصادية والسياسية للمعسكرين، في ظلّ الحرب الباردة. وهي صفات (الرأسمالي– الاشتراكي)، لا تنطبق تماماً وتلقائياً، بشكل ميكاني على الأدب، بسبب خصوصية الأدب. ولا تعني هذه الخصوصية، عدم تأثر الأدب بأفكار المعسكرين السابقين. بل تعني أن الربط الميكاني أمر غير مرغوب، رغم أن الأدب المقارن، تأثر فعلاً بالحرب الباردة الثقافية، لكنّه تأثر بالرأسمالية والاشتراكية معاً.

- ينطلق المقارن الروماني – الكسندر ديما في كتابه: مبادئ علم الأدب المقارن، 1969 من موقع الأدب المقارن بين علوم الأدب الأخرى. فالأدب المقارن – من وجهة نظره – فرعٌ من علم أشمل، هو: (علم الأدب)، والأدب المقارن، له علاقة بعلوم أخرى

مثل: **تاريخ الأدب، النقد الأدبي، ونظرية الأدب، وبالأدب العالمي**. وهو يستخدم مصطلح: (**علم**) في مقابل (**ميتافيزيقا**). ويشير إلى أنّ الروماني – ميخائيل دراغوميرسكو، وضع مُصنّفاً أدبياً تحت عنوان: (علم الأدب): **فالنقد الأدبي**، يقول ديما، يتناول: (ظواهر أدبية محددة، محاولاً تبيان قيمتها الفنية وأصالتها. أما – **تاريخ الأدب** – فيدرس: عمليات تطور الأدب العالمي، وآداب قومية محددة، لإظهار مميزاتها. أمّا – **نظرية الأدب**، فتدرس: قوانين تطوّر الأدب، أساليبه، مناهجه، تياراته، أجناسه وأشكاله، خصائص هيكل البناء الأدبي، لغته، إضافة إلى بقية الوسائل الفنية التعبيرية. أما – **علم الأدب المقارن، والأدب العالمي**، فإنّ مادتهما، هي: **الظواهر الأدبية المتعددة الأشكال التي تعود إلى لحظات معينة من لحظات التطور، وتنتسب إلى أجواء تاريخية أو لغوية محدّدة بدقة. نستخلص من ذلك، أن هناك منهجية ما، في كلّ مادة من مواد علم الأدب**)(72). ويشير ديما إلى أنّ فردريك فيشر، اعتبر أنّ: (قابلية الشعر على أن يكون ضمن تركيبات جميع الفنون، يمكن تسميتها – **بقانون الشعر**). وعلّق – ديما على ذلك بقوله: (في مثل هذه الحالة، فإنّ تركيب النتاج، يمثل شكله المعماري: **1. الأنماط المنظورة**: شكل مرسوم. **2. الأنماط المسموعة**: موسيقى. **3. الأنماط ثلاثية الأبعاد**: نحت) – فالقاعدة القائلة بأنّ (الشعر كالرسم)، قائمة على تشابه نسبي تماماً. **فموسيقى القصيدة، ليست موسيقى تماماً، وليست نحتاً، بل هي: نقش شعري**. فالربط الميكاني، غير جائز في الأدب)(73). لكن ديما، يضع البديل: (**إدخال الظاهرة الأدبية، ضمن نظام العلاقات المتبادلة بين البنية التحتية، والبنية الفوقية، بشكل متواصل**). فالأدب المقارن عند ديما يدرس الظواهر الأدبية، ليست منفردة أو في مجموعات ضمن مرحلة تاريخية، بل قراءة تلك الظواهر مع شبيهاتها في أجواء قومية أخرى. وهنا يلاحظ ديما أن **الاختلافات اللغوية، لا تعتبر أساساً كافياً للمقارنة، لأن التناول المقارن، يتم حتى بين الآداب ذات اللغة الواحدة**. ويحاول علم الأدب

المقارن، إظهار الطبيعة العامة للعلاقات بين الآداب، مع الأخذ بعين الاعتبار العوامل الاجتماعية والاقتصادية في تحليله العلمي للظاهرة الأدبية، وتعميق تحليل الظواهر الأدبية الحاصلة على انتشار عالمي. أمّا المجال الذي يتحرك فيه الأدب المقارن، فهو: (يتابع العوامل الخارجية التي تنتسب إلى آداب وثقافات أخرى، التي لعبت دوراً في تكوين النتاج (المصادر، التأثيرات)، كذلك، جذور الظواهر الأدبية، مراحل تطورها، وحتى صيغتها النهائية، مُبيّناً في الوقت نفسه، التأثيرات الأسلوبية للنماذج القومية المحتملة، ويدرس العلاقة بين مختلف جوانب هيكل النتاج، وبين النماذج الأجنبية المحتملة، كذلك مصادر الأفكار والأحاسيس في النتاج، محاولاً العثور على نقاط التقاط مع أجهزة الإرسال التي تعود إلى أجواء تأريخية ولغوية أخرى، وتحديد مكانة بعض الظواهر الأدبية في الأدب العالمي (الصيغ المتماثلة مثلاً)، وأخيراً، مصائر النتاجات الأدبية خلال قرون، وفي مختلف أرجاء الكرة الأرضية)(74). وينتقد ديما، مصطلح غوته (الأدب العالمي)، رغم اعترافه بالعلاقة المتبادلة القوية جداً، بين الأدب المقارن، والأدب العالمي. فعبارة غوته (الأدب العالمي) كانت تعني في حينها، أنّ الأدب العالمي احتل المقام الأول، في الوقت الذي أخذت فيه الآداب القومية، تفقد أهميتها. وهنا يوافق ديما على الجزء الأول من العبارة، لكنه يرفض الجزء الثاني منها، لأن فقدان الآداب القومية لأهميتها، كان قولاً بعيداً عن الواقع تماماً، ولأنّه في الواقع كانت تجري عمليتان في وقت واحد، حسب ديما: عملية تطور الوعي الأدبي العالمي والقومي، وعملية تقارب بين الآداب، وتمييز دقيق لمعالم كلٍّ منها: (ويمكن متابعة العملية الأولى زمنياً، بدءاً من الإغريق والرومان. وكان يوجد آنذاك في الشرقين: الأقصى والأدنى، وفي أوروبا، مقاطعات شاسعة، جرى داخلها تبادل نشيط في الكنوز الثقافية. وكانت حركة واسعة للكنوز الثقافية، تجري في أقطار الشرق الأدنى: من مصر، وحتى فلسطين. لهذا لا يجوز وضع الجانب العالمي في موضع

النقيض للأدب القومي)[75]. وتحتلُّ مسألة **(التأثيرات والصيغ المتماثلة)**، مكانة خاصة بين المشاكل التي يتناولها: الأدب العالمي، والأدب المقارن... معاً، كما يقول ديما، لكن الأدب المقارن، يتعامل معها كمؤشر كمّي من الدرجة الثانية، لإثبات وجود موازيّات، أو تأثيرات معينة، بوساطة المعلومة الإحصائية. أما الأدب العالمي، فينظر إلى الخصوصية القومية للآداب، كأحد المجالات الممكنة للشمولية. وتتبين الصفات الخصوصية للآداب القومية في علم الأدب المقارن، بوساطة طرق المقارنة، ومن خلال إنجازات الأدب العالمي، تبرز القيمة الفنية لكل من تلك الآداب القومية، لكن الأدب العالمي، يتوجه نحو الجوانب العامة لمختلف الآداب. أمّا علم الأدب المقارن، فيهتم بالظواهر الأدبية المعروفة في العالم، ويقدّم التفصيلات. ويقدّم ألكسندر ديما، فصلاً في كتابه عن **تاريخ الأدب المقارن في شتى أقطار العالم**، ونختار منه، المعلومات التالية: تطور علم الأدب المقارن تطوراً ملموساً في **أوروبا الشرقية وروسيا**، بتأثير قوي من **المقارنين الروس**، مثل: سامارين، انيسيموف، جرمونسكي، الكسييف، كوليشوف، كونراد، نيوبكويفا، ريزوف، ماتيلوفا — الذين ازداد نشاطهم بعد عام 1957. وفي الفترة (1961-1968)، ظهرت أعداد من المجلات الضخمة التي تناولت المشاكل النظرية والتطبيقية للعلاقات المتبادلة، وللتأثير المتبادل بين الآداب القومية المختلفة. ويمتلك الأدب المقارن الروسي، والسوفيتي، تقاليده الخاصة، منذ مدرسة **فيسلوفسكي** في الاقتباس في مجال الفولكلور المقارن، حيث ركّز جلّ اهتمامه على: المواضيع والأفكار العالمية المتجولة. ثمّ تمّ توجيه النقد الحاد للهيكل القديم للأدب المقارن، حيث هاجم **(ن. أي. كونراد)، التمركُز الأوروبي، واقترح إدخال ثقافات شعوب الشرق والعالم إلى أجواء الأبحاث التاريخية المقارنة**، وقد ساند هذه الفكرة، رينيه اتيامبل في فرنسا. وتزايد الاهتمام في الاتحاد السوفياتي، بمسائل القرون الوسطى، ليس فقط الإرث اللاتيني، بل وبالعلاقات المتبادلة التي ظهرت في أجواء اللغات الأخرى: السنسكريتية، الإغريقية، السلافية، الصينية، الفارسية، **والعربية**. واقترح المقارنون

الاشتراكيون، توسيع الحدود المكانية والزمانية للأدب المقارن. وساهم مقارنون اشتراكيون في أعمال مؤتمر بوردو في فرنسا، ومنهم: جيرمونسكي، الكسييف، بالاشوف، زابوروف، غريغوريان. أما — المقارنون الهنغار، فقد كانت مساهمتهم، ملموسة في مؤتمري بودابست العالمي، 1931 و1962. وكانت قد ظهرت في مدينة كلوج — مجلة: علم الأدب المقارن، في الفترة (1877-1882). وحاول المقارنون الهنغار لاحقاً، مثل: اشتفان شـولر، السـير وفق تقاليد فيسيلوفسكي وجيرمونسكي، حيث ظهرت طريقة (وحدة الأبحاث المقارنـة)، واستعيض عن استقصاء (المؤثرات) التقليدي، بتبيان (الصيغ) المـأخوذة مـن مجتمعـات أخرى. كما وضع الهنغاري ڤايدا، كتاباً عن تاريخ الأدب المقارن في هنغاريا، صدر عـام 1964. أما في — تشيكوسلوفاكيا: فقد ظهر — موكارجوفسكي الذي حدّد الدور الفاعل لعلم الأدب المقارن في تكوين الأدب العالمي، في حين اهـتم — دولانسـكي، المختـص باللغات السلافيـة، بدراسة العلاقات المتبادلة بين آداب — أوروبا الوسـطى، وجنـوب شرق أوروبا. وفي — بولندا: فقد ظهرت أبحاث: كازيميتش فيكا، وبرامير الذي بحـث: (البتراركية في بولندا في القرن السدس عشر)، عام 1967. وكان — بوريمبوفيتش قد أصدر كتاباً بعنوان: (موريشتين — ممثل الباروكو) عام 1893م. وأصـدر ليمبيتسـكي كتابـه (النهضة، التنوير، والرومانتيكية) عام 1924. وفي - ألمانيا الديمقراطية، هناك مقارنون في جامعات: برلين، لايبزج، وغرايفسفالد: ريتا شوبير، عملت في مجال العلاقات الأدبيـة الألمانية الفرنسية في القرن التاسع عشر، كذلك هناك أبحاث: غييردس، بيستغورن، نيكله، شتاينر، فيرنر كاروس.

- ويناقش — ديما، مجموعة من المسائل حول الأدب المقارن، نختار منها ما يلي:

1. **المصطلح:** يمكن تتبّع المصطلح (علم الأدب المقارن) منذ القرن الثـامن عشـر، فقـد استخدمه: الفرنسي ميورال (1725م)، والإنجليزي أندريو (1785م)، ونوئيل ولابلاس (1818)، وفيلمان (1828)، وجان جاك آمبير (1832) ولـوي بيرنـالاو (1849)،

وأخيراً: سانت بيف الذي رسَّخ هذا المصطلح بشكل نهائي. ومنذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، استقر مصطلح (علم الأدب المقارن) على النحو التالي:

1. **الفرنسية** – Litarature Comparee.
2. **الإيطالية** – Literatura Comparata.
3. **اليابانية** – Hikaku Bungaku.
4. **الإنجليزية** – Comparative Literature.
5. **الإسبانية** – Literatura Comparada.
6. **الألمانية** – Vergleichende Literatur Wissenchaft.
7. **البلغارية** – Sravnetilna Literatura.

– وقد حصل المصطلح الفرنسي على اعتراف جميع الأقطار تقريباً، وأصبح من غير الممكن استبداله بمصطلح آخر، كما يقول ديما، رغم أن الصيغة الألمانية أكثر دقة. ولاحظ ديما أيضاً أنَّ الحديث لا يدور حول (الأدب المقارن)، بل حول العلم الذي يهدف إلى مقارنة أدب ما، بأدب آخر، أو بعدّة آداب.

2. **مسألة الحدود اللغوية**: يقول ديما: (هناك في كندا، أدب فرنسيُّ اللغة، وفي أمريكا الشمالية، أدب إنجليزيُّ اللغة، وفي أمريكا الجنوبية، أدبٌ اسبانيُّ اللغة، **ولكن لا يمكن جمعها مع الآداب الأوروبية، لأنها ترعرعت في محيط مختلف**. ونتيجة لذلك، فهي ظواهر مستقلة بحد ذاتها. لكننا نعرف حالات أخرى، **تتحد فيها آداب متباينة اللغات داخل حدود دولة واحدة: سويسرا، بلجيكا، رومانيا**، على سبيل المثال. فهناك أدب باللغة الرومانية، وإلى جانبه أدب باللغة الألمانية، وثالثٌ باللغة الهنغاريّة. ورغم الاختلاف، فهي تجتمع في تقاليد واحدة) (76) – ويضيف ديما بأن اللغات

الأجنبية المسيطرة في رومانيا هي: السلافية، الإغريقية، في العصر الإقطـاعي، أمـا في القرن التاسع عشر، فقد كانت: الفرنسية، الألمانية، الإيطالية، الإنجليزية.

3. **النقد الثقافي**: يرى ديما أن بعض الأبحاث، اقترحت إدخال جميع أشكال الثقافـة، بمـا فيها الأدب الفني، وتحدثت عن (الأبحاث المقارنة المركّبة)، وأيّد هذه الفكرة – هنري ريماك الذي يرى بأن (ميادين العلاقات الإنسانية الأخرى)، خاضعة للمقارنة، أي جميع **أشكال الثقافة**، وفي مقدمتها: الثقافة الفنية، لكنّ ألكسندر ديما، يعترض على ذلـك بقوله: (نعتقد بأنّ مثل هذا **التوسُّع في مادّة – علم الأدب المقارن إلى درجة تنـاول كلّ أشكال الثقافة – حتى لو كان الأدب الفني وحده – يبدو فوق المسـتطاع**. في هذه الحالة سيكون علم الأدب المقارن، قد تحوّل إلى – **ثقافة فلسفية مقارنة**)(77).

4. **المركزية**: يرى ديما أن مسألة تجاور أفكار التمحور الأوروبي، أصبحت واضحة للعيان. فقد كانت الأبحاث الصادرة في هذا المجال، لا تتناول كلّ الأجواء الأوروبية، بل تقتصر على الجزء الغربي من القارّة فقط، في حين **بقي الجزء الشرقي والأوسط، خارج دائرة الاهتمام إلى حدّ ما**. فالأعمال التي تتناول العلاقات المتبادلـة بـين مختلـف الآداب الأوروبية، والأدب الروسي... قليلة. لهذا اتفق رأي كونراد الروسي، واتيامبل الفرنسي على نقد هذا التمحوُر(78).

5. **المجالات**: يحدّد ألكسندر ديما – مجالات علم الأدب المقارن على النحو التالي: 1.محتوى العلاقات العالمية للآداب. 2. صيغ هذه العلاقات أو جوانبها المتباينة. وفيما يخـصّ – محتوى العلاقات العالمية للآداب، فإنّه يضمّ: الموضـوعات، الأفكـار، الأحاسـيس، الشخصيات، الأساليب، ويرتبط بهيكل الظاهرة الأدبية. ثم يناقش ديما مسألة الاعتراض على – الموضوعات، ويقول: (ليس هناك من أسس جدّية لجعل الموضوعات، خـارج حدود علم الأدب المقارن، وعزلها عن علم الأدب بأكمله)(79).

6. **الشكل:** تنسب إلى مجال علم الأدب المقارن، دراسة الأنماط والأشكال الأدبية المتناولة في السياق العالمي. ويمكن لأي أسلوب أو شكل فني – والكلام دائماً لـديما – أن يصبح مادة للأبحاث التأريخية المقارنة. فالناحية المميزة لهيكل النتاج الأدبي، هو التركيب، أو كما يطلق عليه أيضاً: **الشكل المعماري العام للنتاج**. فواجب الأدب المقارن هو: تحديد مختلف أنواع التركيب، وتقديم الأعمال المتميزة كأمثلة، ثم متابعة تكرار هذه النماذج أثناء عملية تطور الموضوع، والأسلوب، في مختلف الأقطار. يقول بيوفون: **الأسلوب – هو الإنسان، لكن بعض البلاغيين يعتبر – الأسلوب، تأويلاً شخصياً للغة.** لهذا – يضيف ديما– يجب أن يتناول القسم الأول من الأسلوب المقارن، مشاكل اللغة، أي: الكلمات، النصوص القاموسية المستقاة من لغات أخرى: لقد ناضل الأدباء الفرنسيون في القرن السادس عشر ضدّ تسلُّط: الإغريقية والإيطالية، ووقف الأدباء الاسبان بوجه فَرْنَسة اللغة الاسبانية في القرن الثامن عشر، وجرى صراع شديد ضدّ: السلافية والإغريقية في رومانيا في القرن السادس عشر والثامن عشر، وضدّ الانجذاب المصطنع إلى: اللاتينية والإيطالية في القرن التاسع عشر. وتدور في وقتنا الحاضر (1969)، نقاشات حامية حول التأثير الأمريكي في اللغتين: الفرنسية والألمانية، وكان اتيامبل، يسمّيها: (هجمات الاستعمار). لكن من الضروري – يقول ديما – **عدم الخلط بين الأبحاث اللغوية البحتة، وبين الأبحاث الأدبية المقارنة. فالتداخل بين اللغات، هو ما يُدرس من قبل – علم الأدب المقارن، بمقدار ما يمسّ التعبير والتصوير الأدبي.**

7. **التأثير والاقتباس:** يعكس مفهوم التأثير، موقف الذي يُعطي، ويعكس موقف الاقتباس، موقف الذي يتقبّل:

1. المقياس الأول الذي يتوجّب علينا استعماله في حساب عملية تبويب التـأثيرات، هو– سعتها، فهي جماعية وفردية.

2. المقياس الآخر هو جرد المحتوى نفسه، والمنقول من أدب إلى آخر، حيث تدخلـه: المواضيع، الأفكار، الأحاسيس، الأجناس، الأشكال الأدبية، تركيبـات النتـاج، الهياكل النحوية والأسلوبية.

ويشير ديما إلى أن مجال دراسة التأثيرات: مجال حسّاسٌ جداً. كذلك، فنحن نـدرس: **تشابه الظواهر المنظّم**: النهضة، الرومانتيكية، الواقعية، الطليعية... الخ. وكـان فيلمـان يرتاب من دراسة التشابهات: (الكاتب يتوغل في دقائق عديمة الجدوى، من أجل أن يوضح الاختلافات، فيشوّه الملامح باسم اكتشاف: المتشابهات)[80]. أما – ديما، فيرى أن بحث **التشابهات**، يفتح أمام الباحث، نوافذ رحبة، ويضيف: (نرى أن علم الأدب المقارن، يجب أن يشير في ثلاثة اتجاهات أساسية في مجال **العلاقات المباشرة** بين الآداب، بكل أشكالها، بما فيها: الترجمة، التأثير، التلقي، وفي مجال – **التشابهات المنظمة**، وفي مجال إبراز، **الملامح الخصوصية** لكل أدب من الآداب.

6. هانس ياوس: جمالية التلقّي: أُفق التوقع:

يركّز – ياوس في كتابه (جمالية التلقي) على إعادة قراءة علاقة الأدب بالتاريخ، مـن أجل الوصول إلى نظريّته الجزئية، حول: (الإنتاج) و(التلقّي) و(أُفُق التوقعات)، منتقـداً التيارين الرئيسيين: الماركسية والشكلانية... معاً، لإهمالهما بعد – **القارئ الفاعل**. وقـد ظهرت نظرية – التلقي، في جامعتي: **كونستانس وبرلين الشرقية** في ظلّ الصراع الثقـافي للحرب الباردة الثقافية بين الاشتراكية والرأسمالية، وتصورانهما حول ثلاثية: (**المؤلـف – النصّ – الجمهور**). وهو يلاحظ أنّ تاريخ الأدب في طريقه إلى الاندثار، فالنظرية الأدبية

ترى أنّ التأريخ الأدبي، فرع من فروع علم التاريخ، لأنه قاصر عن تقويم الجمالي في موضوع الأدب باعتباره شكلاً فنياً. **وفيما يلي نقدّم قراءة مونتاجية غير محايدة لأهم أفكار نظرية ياوس: جمالية التلقي:**

أولاً: ينتقد ياوس الماركسية والشكلانية اللتين تتفقان في رفضهما المشترك لما تتسم به النزعة الوضعية والميتافيزيقية الجمالية لتاريخ الأفكار، فرُغم تناقضهما، إلاّ أنّهما لم يشكلا نظرية عامة للأدب: واختزاليته إلى صعوبات إبستمولوجية، يتعذر تذليلها، بدون إقامة علاقة جديدة بين المقاربة الجمالية والمقاربة التاريخية)[81]. وهو يعترف أنّ الماركسية عوّضت (الطبيعة) بـ (الواقع)، لكنّه يقول بأن وظيفة العمل الفني ليست تصوير الواقع، فحسب، بل أيضاً – خلقه. كما ينتقد ياوس – نظرية الانعكاس الماركسية. كما ينتقد أيضاً مقولة لوسيان غولدمان، حول التناظر بين البنيات. وهو يرى مثل كاريل موزك، بأن كل عمل فني: (يمتلك خاصيتين، غير قابلتين للانفصال: فهو يعبر عن الواقع، لكنه يبني أيضاً واقعاً لا وجود له قبل العمل أو بموازاته، بل له وجود كامن في هذا العمل بالذات وفيه وحده)[82]. لهذا يقول ياوس: (يتعين إدراج العلاقة بين الأعمال الفنية، ضمن شبكة العلائق المتبادلة بين الإنتاج والتلقي، أي أن الأدب والفن، لا ينتظمان في تاريخ نسقي، إلاّ إذا نُسبت سلسلة الأعمال المتوالية، لا إلى الذات المنتجة وحدها، وإنما إلى الذات المستهلكة، أي إلى التفاعل بين المؤلف والجمهور)[83]. أما – الشكلانيون، فكما يقول ياوس، فقد أكدوا على الخاصيّة الجمالية للأدب، ويتم تعريف العمل الأدبي من قبل اللسانيات الحديثة، تعريفاً شكلياً ووظيفياً، أي بكونه: حاصل جمع الأنساق الموظفة فيه، وعليه فإن ثنائية الأدب– الشعر، التقليدية، تفقد ملاءمتها. فلا يمكن إدراك الأدب كفن، إلاّ انطلاقاً من التعارض بين اللغة الشعرية، واللغة العملية. فما يجعل

من العمل الأدبي – يضيف ياوس – عملاً فنياً، هو اختلافه النوعي، **أي انزياحه الشعري، وليس ارتباطه الوظيفي بالسلسلة غير الأدبية**. وما يعرّف الفن في خصوصيته، هو قابلية الشكل لأن يُدرك بالحواس. ويستخلص ياوس من التضاد بين الشكلانية والماركسية بأنه: إذا كان ممكناً تأويل التطور الأدبي، بما هو تعاقب مستمر للأنساق، وتأويل تاريخ الممارسة الإناسيّة، أفلا يكون ممكناً أيضاً: إقامة صلة بين السلسلة الأدبية، والسلسلة غير الأدبية – تحدّد العلاقات بين التاريخ والأدب، دون تجريد الأدب من خصوصيته الجمالية!!. ويضيف ياوس: (**إنّ منظور جمالية التلقي**، لا يسمح فقط بإنهاء التعارض بين الاستهلاك السلبي والفهم الإيجابي، وبالانتقال من التجربة المكونة للمعايير الأدبية إلى إنتاج أعمال جديدة، فإذا نظرنا إلى تاريخ الأدب من زاوية الحوار بين العمل والجمهور، فإننا نتجاوز كذلك التعارض بين الجمالي والتاريخي، ونعيد إقامة العلاقة بين أعمال الماضي والحاضر. فالعلاقة بين العمل والقارئ تكشف الجمالي والتاريخي). **فالاستقبال** نفسه الذي يحظى به العمل لدى قرّائه الأوائل: (**يفترض حكم قيمة جمالياً، ثمّ إصداره بالإحالة على أعمال أخرى، سبقت قراءتها**)[84].

ثانياً: العمل الأدبي – بالنسبة لياوس، ليس موضوعاً موجوداً في ذاته، بل هو مرصودٌ لأن يثير لدى كل قراءة صدى جديداً، **ينتزع النص من ماديّة الكلمات**. وتاريخ الأدب، سيرورة تلقٍ وإنتاج جماليين – كما يضيف – تتمّ في تفعيل النصوص الأدبية من قبل القارئ الذي يقرأ، والناقد الذي يتأمل، والكاتب نفسه، مدفوعاً إلى أن ينتج بدوره. ولا يستطيع الأدب، بصفته ديمومة حديثة متماسكة، أن يتكوّن إلاّ حين يصبح موضوع تجربة أدبية لدى الجمهور المعاصر واللاحق، قراءً ونقاداً وكتّاباً، كلٌّ حسب توقّعه الخاصّ به، كما يقول ياوس.

ثالثاً: نقصد بـِ(**أفق التوقّع**) – **يقول ياوس**: (**نَسَق الإحالات، القابل للتحديد الموضوعي الذي ينتج عن ثلاثة عوامل أساسية: تمرُّس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل. ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية، تُفترض معرفتها في العمل. وأخيراً، التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي**)[85]. فعلاقة النصّ المعزول بسلسلة النصوص السابقة المؤلفة للجنس، تتم وفق سيرورة مماثلة قوامها الدائم، هو **خلق أفق توقع وتعديله**. وكل عمل أدبي يُذكّر القارئ بأعمال أخرى، سبق له أن قرأها، **ويكيّف استجابته** العاطفية له، ويخلق منذ بدايته، توقعاً ما. كذلك فإنّ إعادة تشكيل **أفق التوقع** – يضيف ياوس – كما كان في الوقت الذي تمّ فيه قديماً إبداع عمل ما، وتلقّيه – تسمح بطرح الأسئلة التي أجاب عنها هذا العمل، ومن ثمّ بالكشف عن الطريقة التي أمكن بها لقارئ تلك الفترة أن ينظر إليه ويفهمه.

رابعاً: تقتضي جمالية التلقي – يقول ياوس –: (أن يُصنّف كل عملٍ، ضمن السلسلة الأدبية التي ينتمي إليها، حتى يُتمكّن من تحديد وضعه التاريخي، ودوره، وأهميته في السياق العام للتجربة الأدبية. فبالانتقال من تاريخ تلقي الأعمال الأدبية إلى التأريخ الحدثي للأدب، يتّضح أنّ لهذا الأخير، سيرورة يؤدي فيها التلقي السلبي للقارئ والناقد إلى التلقّي الإيجاب للمؤلف، وإلى إنتاج جديد. وبتعبير آخر، سيرورة، يمكن فيها العمل اللاحق أن يحلّ المعضلات الأدبية والشكلية التي تركها معلقة، العمل السابق، وأن يطرح بدوره، معضلات أخرى)[86]. **ودينامية التطور الأدبي** – يضيف ياوس – جديرة بإلغاء إشكالية مقاييس الانتقاء، حيث تدخل في هذا المنظور، الأعمال التي تجدد، ضمن سلسلة الأشكال الأدبية. **ولهذا لا يُحتفى بالأعمال التي تتكرر فيها الأشكال والأساليب والأجناس التي أصبحت مهترئة،**

حيث يتم **إقصاؤها** بانتظار مرحلة جديدة من التطور، تُدرك فيها من جديد. ويرى ياوس أن **الشكلانية**، تعتبر أحد أهم عوامل التجديد في الأدب. فقد أدركت بأن التحولات التي تتم في التاريخ تندرج، ضمن نسق معين. وحاولت بناء أنساق للتطور الأدبي. واقترحت نموذجاً، يقضي بتطور الأدب من الإبداع الأصلي (نقطة الذروة) إلى تشكل آليات تكرارية.

خامساً: من الممكن دراسة **مرحلة من التطور الأدبي بالتقطيع التزامني**، وتوحيد أعمال مُتعاصرة، ذات تعدد غير متجانس، في بنيات متعادلة، أو متنافرة أو متراتبة. والكشف بالتالي عن نسق شامل في أدب حقبة تاريخية معينة.

سادساً: إنّ أفق التوقع الخاص بالأدب – يقول ياوس – يختلف عن أفق توقع الممارسة التاريخية في كونه لا يحافظ فقط على أثر التجارب المعيشة، **بل يحدس كذلك** بإمكانات لم تتحقق بعد. وهكذا – والكلام لياوس دائماً – من الممكن **إلغاء القطيعة بين الأدب والتاريخ، بين المعرفة الجمالية، والمعرفة التاريخية، إذا كفّ** تاريخ الأدب عن الاقتصار على تكرار سير (التاريخ العام)، وأظهر عبر مسار (التطور الأدبي)، وظيفة الإبداع الاجتماعي النوعية التي يضطلع بها الأدب.

سابعاً: ينطوي، التلقّي، بمفهومه الجمالي على بُعدين: مُنفعل وفاعل في آنٍ واحد. إنه عملية ذات وجهين – يقول ياوس – أحدهما: **الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ، والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل: فالجمهور** يستجيب للعمل الأدبي بطرق مختلفة، حيث يمكنه الاكتفاء باستهلاكه، أو نقده، أو الإعجاب به، أو رفضه، أو التلذذ بشكله، أو تأويل مضمونه، أو تكرار تفسير له مُسلّم به، أو محاولة تفسير جديد له، أو ينتج بنفسه عملاً جديداً. **والمنتج** هو أيضاً ودائماً، مُتلقٍ، حين يشرع في الكتابة. وهكذا يتشكل المعنى الجديد، نتيجة تضافر عنصرين: **أفق التوقع**،

(الكود الأول) الذي يفترضه العمل، وأفق التجربة، (الكود الثاني) الـذي يكملـه المتلقي.

ثامناً: لا ينبغي خلط جمالية التلقي – يقول ياوس – بسوسيولوجية الجمهور التاريخية الـتي ينحصر اهتمامها في تحولاتها ذوقه ومصالحه أو إديولوجيّاته.

تاسعاً: ظلّ الأدب المقارن الذي أُسّس من أجل التعويض عن عزلة الآداب القديمة – يقول ياوس – خاضعاً لمدّة طويلة للمنهجية الوضعية، ولتـاريخ الأفكـار، أو للنزعـة الشكلية، حيث تمّ إقصاء الاهتمام المشروع بإعادة طرح مسألة – **التواصل الأدبي.** وهذا يقتضي كما يرى ياوس – إعادة بناء علاقات التلقي والتبادل بين الأمم، كما بين حقب الماضي والحاضر التي أتاحتها دائماً تجربة الفـن الـتي تعـاكس غالبـاً الإكراهات الدينية والسياسية. فمهمة تصور تـاريخ الآداب في شـكل سـيرورة تواصلية، تتطلب أولاً: إعادة بناء الدور الفعّال الذي يخصّ الفهم في علاقات التلقي والتبادل الأدبيين، باتجاه تصور جدلي للتأريخ الأدبي. وقد حدّد **دوريسين، أشكال التلقي،** على النحو التالي: **التذكُّر، الإيحـاء، الاسـتعارة، المحاكـاة، التكيـف، والتنويع.**

عاشراً: ترى جمالية التلقي – أن أسلوب أو نمط عصر أدبي ما، لا يعدو كونـه، معيـاراً جمالياً مُهيمناً، يبرز اللاتزامن، ضمن التجليات الحادثة في زمن واحد في مجال التعبير الفني. كما أن **التقليد الأدبي** من وجهة نظر جمالية التلقي، لا يمكن أن يُبحـث، إلاّ إذا أقرّ بتحيّز **وجهة النظر،** وسلّمَ بمبدأ **الاختيار المستمر،** باعتبارهما شرطين لكـل تواصل أدبي – كما يؤكّد **هانس ياوس** في كتابه الشهير: **(جمالية التلقي).**

– من جهة أخرى يناقش – روبرت هولـب – R. Holub، في كتابـه (نظريـة التلقي)، ما يلي:(87)

أولاً: تشير نظرية التلقي إلى تحول عام من الاهتمام بالمؤلف والعمل، نحو: **النص والقارئ،** مثلما طرحها: ياوس... وإيزر – Iser. أما في **النقد الأمريكي**، فترتبط نظرية التلقي بما قد صار يعرف: (النقد المتعلق **بالقارئ/ الاستجابة**). وهو نقد يؤلف بين نُظُم مختلفة: النقد الإجرائي عند **نورمان هولاند**، الشعرية البنيوية، عند **جوناثان كولر**، الأسلوبية التأثيرية، عند **ستانلي فِشْ** – كما تحول عن الاهتمام بمؤلف العمل إلى محور (النصّ/ القارئ). كذلك يمكن الإشارة إلى – **فلفجانج إيزر**، بوصفه واحداً من مؤسسي نظرية التلقي يتجه إلى: (القارئ/ الاستجابة) كذلك. لكن ما يفصل بين نظرية **(التلقي)** ونظرية **(القارئ/ الاستجابة)**، هو أن نظرية التلقي، تعتبر إنجازاً أكثر وعياً وأكثر تماسكاً، بينما ترجع قوة نظرية: القارئ/ الاستجابة إلى البراعة في صنع اللافتات، وليس إلى تضافر الجهود والكلام دائماً للمؤلف.

ثانياً: استخدم – جادامر، قبل ياوس، **مصطلح** (أفق التوقع) بمعنى: **(مدى الرؤية الذي يشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقف مناسب بعينه)**: كذلك استخدمه: هوسرل وهايدغر، وكارل بوبر، وكارل مانهايم، قبل ياوس بزمن طويل. وقد عرّف – جُمبرِش، المصطلح – اعتماداً على بوبر، بأنه **(جهاز عقلي يُسجّل الانحراف والتحويرات، بحساسية مفرطة)**. ويقول – **هولب** أن ياوس: (عرَّف (أفق التوقع) تعريفاً غامضاً. وربّما ظهر مصطلح (أفق التوقعات) لكي يشير إلى: **نظام ذاتي مشترك، أو بنية من التوقعات، إلى نظام من العلاقات، أو جهاز عقلي، يستطيع فرد افتراضي، أن يواجه به أيّ نصّ**). وهناك ثلاثة أشكال عامة **من المقاربة لإنشاء الأفق**، عند ياوس: **1.** من خلال المعايير أو جماليات الجنس الأدبي الشائعة. **2.** من خلال علاقاته الضمنية بالأعمال التي تتناول البيئة التاريخية الأدبية. **3.** من خلال التعارض بين الخيالي والواقعي، كما يفسّر هولب. والمشكلة – يضيف هولب – هي

أن ياوس، يعمل وفق نموذج، يقوم على التسليم بالوجود المادي للأشياء، وتطابق صورها الذهنية معها. كذلك يمكن قياس **البُعد الجمالي** بأنّه: (**الفرق الفاصل بين أفق التوقعات، والعمل، أو بأنه: تغير الأفق، بمدى استجابة الجمهور وبأحكام النقد**).

ثالثاً: إنّ جذر المشكلة – يقول هولب – يقوم على الاعتماد المقصور إلى حدّ بعيد على **نظرية الشكلانيين في الإدراك الحسّي** من خلال التغريب، لتأسيس القيمة. إنّ تأكيد (**الجدّة**)، يبدو أنه جانب من التحيز المحدث الذي يرجع في أغلب الظن إلى – **توغل آليات السوق في المجال الجمالي**. فالطريف أن ياوس يُعدّ (الجديد) صنفاً تاريخياً. وهذا التوجه نحو التجديد عند ياوس، يبدو غريباً. ويعتمد ياوس على الشكلانيين كذلك، في تبنّي الفكرة الشكلانية عن النسق الأدبي التعاقبي. أما تمييز ياوس بين الأعمال الأدبية، والوثائق التاريخية، فالواقع – يقول هولب – أن الطابع الوثائقي للأدب، هو الذي يسمح له بأن يتحدث على الإطلاق. وبهذا التمييز، يميل ياوس إلى أن يضع الأدب مرّة أخرى في المجال السحري.

رابعاً: يُعرّف – إيزر، مفهوم (**القارئ الضمني**) بأنه: حالة نصيَّة، وعملية إنتاج للمعنى على السواء. فالمصطلح يدمج كلاً من عملية تشييد النصّ للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة. وهو أي أيزر، يقول: جذور القارئ الضمني، مغروسة بصورة راسخة في بنية النص. ويعلّق هولب: إذا كانت القارئ الضمني، مرادفاً لبنية التشويق في العمل الأدبي، وتسميتها: (القارئ)، فهي لغو مضلّل. وهنا تولد الثنائية الوظيفية لهذا المفهوم، من حيث إنه: (**بنية نصيَّة**) و(**فعل منسّق**). هنا تغيب الشراكة بين النص والقارئ!!. كذلك ناقش هولب – مفهوم: **الفجوة والتوتر**، أو الفجوة والفراغ، عند إيزر.

خامساً: لقد حدّد - **ماركس**، على نحو محكم - يقول هولب - العلاقة بين الانتاج والتلقي. فالنموذج الماركسي المضاد لنظرية التلقي البرجوازية يقول: إنّ الإنتاج والاستهلاك، تجمع بينهما في وصف ماركس **علاقة جدلية**، ويمكن أن يُقال إنّ كلاً منهما، (ينتج) الآخر. والانتاج (ينتج) الاستهلاك، **بطرق ثلاثة**: بإعداد الشيء للاستهلاك، وبتحديد الطريقة التي يتمّ بها الاستهلاك، وبخلق الحاجة إلى الاستهلاك، لدى المستهلك، لكنّ **ناومان**، يميز بين انتاج الفن، والانتاج الفني. فالأول يدلّ على سلعة السوق، والثاني: النشاط الخاص لدى الفنان لخلق عمل فنّي.

7. يووان هاويي: الأدب المقارن في الصين:[88]

يُعيد - يووان هاويي، إدخال الفكر الأدبي الغربي، والتجارب، الإبداعية في الأدب الصيني، إلى (**حركة الرابع من أيار**)، عام **1919**، على أيدي الكتّاب الإصلاحيين، حيث كان من الطبيعي أن تُجرى دراسات مقارنة بين أدب الشرق والغرب. ويتضمن عمل - **لوكسوان**، في الدفاع عن الاستعارة من الثقافات الأجنبية: (بالاعتماد على عقلنا وبصيرتنا في اختيار النافع منها)، معنىً ما من معاني الأدب المقارن. كذلك كتابه: (**قوّة الشعراء الشياطين**)، حول الشعر الغربي، لا يمكن تجاهله في أي ثبت للمراجع المتعلقة بمكتبة الأدب المقارن في الصين، كما يقول الباحث يو وان هاويي، ويضيف: ومن الكتاب الصينيين الآخرين الذين بحثوا عن تأثيرات أجنبية في مجال دراساتهم: **غيو مورو** في الرواية اليابانية، و **ماو دون** في أعمال نيتشه والطبيعة، و **لاو شي** في الرواية الأوروبية. وهناك بحوث مقارنة تناولت النظرية الأدبية في الصين والغرب، والأدب الصيني والأدب الألماني، والأدب الصيني والإنجليزي، ومنهم: **كيان زهونغ شو، زهو غوانغ غيان، تشين تشوان، فانغ تشونغ، فان تسونز هانغ**... وغيرهم. كما حلّل - **وين بيديو**، في كتابه (الاتجاه التاريخي للأدب)،

حلّل بعمق، التأثيرات المشتركة، والميل نحو الاندماج بين الآداب الصينية والأجنبية، حيث قال: إنّ الحضارات القديمة الأربع: **في الصين والهند وفلسطين واليونان**، ذات التأثير الأعظم في الحضارة الحديثة،قد أبدعت تأريخاً وأدباً مكتوباً في الوقت نفسه تقريباً)، ولاحظ أن الأدب الإغريقي والهندي، طوّرا تقاليد الملحمة، القريبة من الدراما والرواية. ومع انتشار التأثيرات الثقافية المادية، وقعت أيضاً عمليات التبادل بين التقاليد الثقافية، منتجة ثقافة عالمية. وقال وين بيديو، إنّ الصين، تأثرت مرّتين بالثقافات الأجنبية: الأولى: **التأثير الهندي** في الرواية والدراما، والثانية: **التأثير الأوروبي** في الرواية والدراما في مرحلة أخرى. ويتابع الباحث قائلاً: في نهاية القرن التاسع عشر، أعلن الإصلاحيون: **كانغ بو واي، وليانغ كيتشاو**، بأن **الأدب بحاجة أيضاً إلى إصلاح**. وكان الشعر هو النوع المألوف بين أنواع الأدب القديمة. أما الرواية، فكانت مهملة، ومع هذا فقد دافع الإصلاحيون عن الرواية، بأنه يمكن إصلاحها: **(بالتعلّم من أوروبا)**. وهكذا أنجز **ليانغ كيتشاو**، دراسات مقارنة بين الرواية الصينية والرواية الأوروبية، إذْ لا يكشف التحليل العام إلاّ عن روايات مغامرة، ورمانسيّات. وهكذا – يقول الباحث – تطلع الصينيون إلى (وضع رواية تمثل روح الأمّة). هنا يقارن – **وانغ غيو واي**، بين رواية صينية (حلم الغرفة الحمراء)، ورواية – فاوست، لغوته، حيث رأى الباحث المقارن أنّ: **(غاية الفن هي وصف المعاناة الإنسانية، وطرائق التخفيف من تلك المعاناة)**. ومع انتعاش حركة الترجمة في الصين، وضع **يان فو، معاييره الثلاثة للترجمة الصحيحة، وهي: الأمانة، سهولة القراءة ومتعتها، والأناقة الأدبية**، انطلاقاً من (فهم مجمل العمل بروحه هو كلّها). ويرى الباحث أنه بالإمكان، دمج: دراسات التأثير، الدراسات الموازية، الدراسات الترجمية... معاً. فالتبادل بين الثقافات، حقيقة تاريخية مؤكدة في العالم كله. ثمّ يقدم الباحث التصنيفات التالية:

1. **دراسات التأثير**: كانت دراسات التأثير في الأدب الصيني المقارن، هي الأهم في السنوات الماضية (قبل 1983): يقول الباحث: من بين أل – 283 ورقة بحث التي درسناها، وجدنا أنّ – 171 ورقة، أي 60% منها، هي: دراسات تأثير. وحسب – كيان زونغ شو: (إنّ السبب في علوّ النسبة، هو أنه عندما ينشأ الأدب المقارن في بلد ما، فإنّ على الباحثين أن يتبيّنوا تاريخ العلاقات اللغوية بينه، وبين الآداب الأجنبية). ومن بين أهمّ الدراسات الصينية في مجال التأثير: كتاب يوي داي يون: (نيتشه والأدب الحدث)، وكتاب تانغ تاو: (التأثير الغربي والنمط القومي). وهناك ما تزال تساؤلات حول: الأدبي الصيني الحديث والأدب الأجنبي، وأدب أُسرة كينغ المتأخر والأدب الغربي، والأدب الكلاسيكي الصيني والأدب الأجنبي. وهناك تساؤلات حول: الدراسات الموازية، وجماليات الترجمة.
2. **دراسات الترجمة**: يعتبر لوكسوان، المولود عام 1882م، شخصية (عالمية الطراز)، كما يقول الباحث، حيث وضع لوكسوان نفسه داخل التيار العام السائد في الأدب العالمي، فقد ترجم ثلاثة وثلاثين كتاباً، أو ما يزيد على مليونين وخمسين ألف حرف مكتوب. وهذا ما يساوي عدد أعماله الأصلية تقريباً، وكانت ترجمات لوكسوان، قد تمّت عن طريق اللغات: الإنجليزية، الروسية، اليابانية، ولغة الاسبرانتو، وكان له تأثير في بلدان عديدة. أما الكتّاب الصينيون المحدثون – يقول الباحث – الذين يحظون باهتمام دراسات التأثير، فمنهم: تأثر غيو مورو، بوالت ويتمان. وماو دون، بطاغور، وباجين، بتورجينيف. ويقول الباحث أيضاً أنه منذ نهاية التاسع عشر ومطلع العشرين، ظهرت في الصين ظاهرة جديدة هي، شيوع الترجمة كممارسة عامة. وكان – لين شو، مترجماً رائداً، فقد كان لترجماته تأثير في دعاة الإصلاح، أمثال: لوكسون، و غيو مورو، و ماو دونغ، حيث عدّلت وجهات نظر التقليديين تجاه الأدب. وكان

هناك تأثير أوروبي – أمريكي في عهد أسرة كينغ، خصوصاً في الرواية، حيث استعار الروائيون الصينيّون، أساليب الكتابة وتقنياتها من الواقعية والرومانسية، عبر الروايات المترجمة. وأثّر الفكر الأوروبي في النظرية الفنية في الصين. وظهرت دراسة زْهو بينغ سون – حيث بحثت: تأثير دراما – بوان تشو، في برتولد بريشت. وناقشت تطوّر قصة الابن المُبذّر في الحِكَم القرآنية والإنجيلية والبوذية. كما تخلّى الكاتب عن الآراء السابقة الخاصة بأصول الحضارات العالمية الرئيسية، (باستثناء الإسلامية). كما برزت ظاهرة تأثير الكتابات البوذية في الأسلوب الأدبي الصيني في عهدي أسرتي: هان وتانغ، عند دراسة علاقة الأدب الكلاسيكي الصيني بالأدب الكلاسيكي الهندي. ويرى أصحاب هذه الدراسات أنّ ترجمة الكتابات البوذية، أدخلت مفردات ومعاني وقواعد جديدة إلى اللغة الصينية، وشجعت على تعديل الأساليب. ومن المواضيع الهامة – يقول الباحث – تأثير الملحمة الهندية (الرامايانا) في الأدب الصيني. فالتأثيرات التي وصلت إلى الصين من الهند وأوروبا، سردية. وبطبيعة الحال – يقول الباحث – لن تكتمل دراسة التأثيرات، دون دراسة تأثير الأدب الصيني في الآداب الأجنبية. فالصين، لم تأخذ أي شيء، غير مُعدّل من الثقافات الأجنبية. وقد واجهت التأثيرات الصينية في الخارج، المصير ذاته.

3. **دراسات التوازي**: يتشكك بعض النقاد في كون الدراسات الموازية، تعتبر جزءاً من الأدب المقارن، لأنهم يرون أن الأخير يقوم على أعمال مرتبطة تماماً بعضها ببعض، ومع هذا علينا أن نشير – يقول الباحث – إلى أمثلة من الدراسات في الصين: – تعرض روايتا: فينغ مينغ لونغ: (دوشين يانغ، تقذف صندوق الذهب)، وألكسندر دوما: (غادة الكاميليا)، تعرضان لخصائص مرحلتين من الرأسمالية، كما تبيّنان المصائر المتشابهة لشخوصهما، جرّاء شرور التغريب في الأنظمة الرأسمالية الأولى الناضجة. كما

نشرت دراسة مقارنة بين (أَهْ ك) و دون كيخوت عام 1982، رُبط فيها الأدب بعلم النفس. كما نشرت عام 1980 دراسة بعنوان: (**روايات تيّار الـوعي في الصـين**). ويرى الباحث يانغ جيانغ جو، أنّ **رواية الصيني لوكسوان: (مذكرة رجل معتـوه) نشرت قبل أربع سنوات من رواية (يوليسيز)، لجيمس جويس، مبدع تيار الوعي**. وتضمّ الدراسات الموازية في الصين، عناصر من دراسات التأثير، لكنها تركـز علـى المقارنة بين أوجه الشبه والاختلاف لتبيّن علاقات التأثير، الأمر الذي يُسـهّل دراسـة تلك الظاهرة، وفهمها تاريخياً، وعلى نحو صحيح. ويكتشف باحث آخر علاقة رواية لوكسوان مع رواية غوغول، وهي بنفس العنوان، حيث وسّع أفكار غوغول، وتشدّد هذه الأبحاث على المفارقة والتماثل. فأوجه **التشابه** – يضيف كاتب البحث – يمكـن تحديدها **بالتماثل والمقارنة**، أما أوجه **الاختلاف**، فتتحدّد **بالمفارقة**. وبالإمكان، تطبيق الأسلوب نفسه على دراسة آداب أمم مختلفة. ويواصـل الباحـث قـائلاً: مـاتزال الدراسات الموازية محصورة في عقد المقارنات بين أعمال وحبكات وشخوص و أدوات فنية معينة، وفي الخلفيات الاجتماعية وأفكار المؤلفين. وما تزال الفجوة قائمة في دراسة الأجناس الأدبية، ونظرية الأدب، والترجمة.

4. **الدراسات العامة**: هناك دراسات عامة، تنظر إلى الآداب الصينية والأجنبية من نقطـة أفضلية أعلى، ومن أفق مقارن، بهدف إيجاد قوانين عامة مشتركة. فالدراسات العامـة تختلف عن: **النظرية الأدبية** – التي تبحث قوانين الأدب، وتختلف عن **النقد المقارن** – لأن هدفه ليس مقارنة نظريات أدبية، وتختلف عن: **الأدب العام** – لأن هدفه دراسـة الحركات الأدبية والأنماط الشعبية التي تتخطى حدود دولة معينة. أما نحن في الصين – يقول الباحث– فننظر إلى (الأدب العام) على أنه إشارة **إلى أدب البشرية كلها**. لهـذا تسعى البحوث الصينية **إلى البحث عن قوانين مشتركة في العلاقة بين الآداب الصينيّة**

والأجنبية. ويمكن للدراسات العامة أن تستخدم أساليب الأدب المقارن، ومن أمثلتها في الصين: حول الجمال الموسيقي للشعر، بقلم: جي باي لينغ، أثر المفارقة في تصوير طبيعة الشخصية الروائية، بقلم آيْ فاي، الأنواع الكلاسيكية المتقاربة، بقلم: زهو لايكس إنغ.

5. المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية: إنّ الاختلافات بين المدرستين – يقول الباحث – هي اختلافات صراع، ينظر إليه نظرة أفقية. ومع هذا، ومن وجهة نظر عامودية، فإنّ هذا الصراع، هو انعكاس لفهم مختلف بين الغربيين، حول الأدب المقارن في فترات زمنية مختلفة. فالفرنسيون، أكثر تحمّساً لدراسات التأثير، وخاصة، تأثيرهم هم أنفسهم في الآخرين، لكنها تمثل اتجاهاً. ومن جهة أخرى، لم يكن ممكناً لدراسات التأثير أن تتطور بدون الجهود الفرنسية. أما ظهور المدرسة الأميركية، فهو نتاج حاجة موضوعية للتاريخ، وللظروف الذاتية في الولايات المتحدة. وحيث أنّ التاريخ الأميركي، قصير، فإن التأثير الفني لأميركا في ثقافات أخرى، قليل نسبياً. كما أنّ العديد من المقارنين في المدرسة الأميركية، هم من المهاجرين. أما اليوم – 1983 – فإن الأدب المقارن في الصين، قد خرج من الدائرة المطلقة للبلدان الغربية. ويضيف الباحث بأنه: إذا أرادت الصين إنشاء مدرسة صينية، فيجب أن تنطلق من الواقع الصيني، وعلينا إقامة هذه المدرسة في جوّ من التعاون مع بقية العالم. فالدراسات المقارنة تساعد الكتاب الصينيّين على فهم أنفسهم بطريقة أفضل. لقد بدأنا هذا العمل فعلاً، كما هو الحال في دراسة إكسين جيان فاي، وهي بعنوان: (استخدام أساليب المقارنة في أعمال ماوتسي تونغ، وأهميتها الفلسفية) عام 1982:

جدول الأدب المقارن في الصين (1977–1983):

نوع البحث	في النظرية	التأثيرات	التوازي	جماليات الترجمة
العدد	28	171	29	34

النسبة المئوية	%9.8	%60.4	%10.2	%12
نوع البحث	دراسات مقارنة بين هان... وأقليات	دراسات عامة	–	المجموع:
–	1	20	–	283 دراسة
النسبة المئوية	04، %	%7.1	–	

8. ڤايسشتاين: التأثير والتقليد:(89)

يقول ڤايسشتاين أنّ المرسلين لتأثير أدبي والمستقبلين لهذا التأثير، لا تقوم بينهم صلة مباشرة، بل يتم الاتصال بينهم عن طريق الوسطاء، وهم: المترجمون والنقاد والمعلّقون والعلماء والرحّالة والكتب والمجلاّت. كما يشير إلى أنّ التأثيرات، ليست دائماً على علاقات واضحة محدّدة، من نوع العلّة والمعلول.

- ثم يناقش فايسشتاين – عدداً من المقارنين الأميركيين:

- يقول – **جوزيف شو**: من أكثر المشكلات تعقيداً في مجال دراسة التأثير، مشكلة القطع، بما إذا كان التأثير مباشراً أو غير مباشر، فمن الممكن أن يجلب أحد المؤلفين، تأثير مؤلف أجنبي، ويدخله في التراث الأدبي، ثمّ يحدث أن يتغذّى هذا التأثير بنسبة كبيرة على المؤلف الوطني). ويقول – **ألدريدج**: يمكن أن يتأثر مؤلف ما، بأجزاء من أعمال مؤلف آخر، دون أن يكون على وعي بسلفه هذا كفنّان، أو دون أن يكون على وعي بأعماله في مجموعها). ويعلّق **فايسشتاين قائلاً**: (إنّ عالم الأدب المقارن، لا يفرّق تفرقة قيميّة بين المرسل والمتلقي في عملية التأثير، فليس مما يمسّ الكرامة أن يتلقى المؤلف شيئاً، كما أنه ليس مما يستحق المدح أن يرسل مؤلف ما تأثيراً. بل يجب أن ننظر إلى أن المرسل لا يلعب هذا الدور عامداً، وأنّ المتلقي، لا يعي علاقة التبعية التي يدخل فيها إلاّ نادراً. والأفضل هو أن ننظر **للتقليد** على أنه **تأثير شعوري**، وأنّ **التأثير** هو **تقليد لا شعوري**)، في حين يرى – **شو** أن التأثير يختلف عن التقليد في أن المؤلف الذي ينصبّ عليه التأثير، يؤلّف عملاً

خاصاً في جوهره. ويُعرّف أولدريدج - **التأثير**، بأنه: (شيء يوجد في عمل مؤلف ما، ما كان ليوجد فيه، لو لم يقرأ المؤلف، عمل مؤلف سابق). ويعلّق فايسشتاين: (إذا أردنا أن نحصر احتمالات معالجة مادة ما، فإننا نحسن التصرف عندما نضع قائمة، تبدأ - بظاهرة **الترجمة**، وتمرّ **بالاقتباس والتقليد**، وتنتهي **بالتأثير**. قائمة على هيئة خطّ صاعد، يظل يصعد، حتى يصل إلى العمل الفني الأصيل، على أن نفهم الأصالة على أنها تكوينات جديدة، تعتمد من الناحية المضمونية والتشكيلية على نماذج سالفة). ويضيف فايستشاين: (إنّ **جدلية الأصالة والتقليد**، تنظّم تاريخ الأدب وتاريخ الفن، كخطّ دالّ لا ينقطع. وكل العصور ترفض التقليد الذي يتّخذ صورة - **السرقة Plagiat**، أي التقليد دون ذكر النموذج السابق، أو إيراد استشهاد، دون بيان مصدره. وبين هذا وذاك، يحيط الشك بالسرقة أين تنتهي، وأين يبدأ الاقتباس الخلّاق). ويقول شو: (المؤلف في حالة التقليد، يترل عن شخصيته الخلّاقة، قدر ما يستطيع لشخصية مؤلف آخر أو عمل بعينه، ولكنه في الوقت نفسه، يتحرر من الأمانة التفصيلية التي تتطلبها الترجمة). فالمؤلف في حالة **الاقتباس** - يقول ڤايسشتاين - عن عمل بلغة أجنبية - يعمل انطلاقاً من ترجمة حرفية. ونجد أنفسنا أمام أمرين: إما أن يكون الاقتباس ساعياً إلى **تحوير تقاربي**، يصل إلى حدّ القيمة الفنية الخاصة. أو يكون الاقتباس، محاولة للتكيف مع ذوق جمهور مختلف. وهو يصل أي المؤلف إلى ما يمكن أن نسمّيه - والكلام لڤايسشتاين - **الخيانة الخلّاقة**: جوته في ديوانه - الشرقي الغربي، وإزرا باوند، وبرتولد بريشت مع النماذج الصينية، فتناولوا ترجمات موجودة لشعر أجنبي، وأعادوا صياغة القصائد، صانعين أعمالاً، هي أعمال أصيلة). وهناك أيضاً - **المحاكاة الأسلوبية**، القريبة من التقليد، ويصفها ڤايسشتاين بأنها: حالة يسعى فيها مؤلف ما، لبلوغ هدف فني، فينتقي مؤلفاً آخر أو عملاً أدبياً، وقد ينتقي أسلوب عصر بكامله. ويشير فايسشتاين إلى - نوع من التأثير السلبي، مستشهداً بما أسماه

- برتولد بريشت - **التخطيط المقابل**، وهو يقوم - حسب ڤايسشتاين على: (قلب القمّة الجدلية في عمل من الأعمال الأدبية الموجودة إلى عكسها). ثمّ يتحدّث ڤايسشتاين عن مفهوم - **المنبع**. فالمنبع هو أصل التيار المؤثر، والأثر هو الغاية التي ينتهي عندها التيار عند المصبّ. ويقتصر استخدام مصطلح المنبع على الموضوعات، أي المواد التي لها قيمة كمواد، ولكنها تتّسم بأنها (لا أدبية) أو (قبل أدبية).

- ويقدّم - **جوين - Guillen**، تعريفاً للتأثير على النحو التالي: (هو جزء هام يمكن التعرف عليه من أجزاء عملية تكوين العمل الأدبي... حياة الأديب وعمله، موجودان على مستويين مختلفين من الواقع... ومادامت التأثيرات تعمل تماماً في المستوى الأول، فإنها تعتبر خبرات فردية ذات طبيعة خاصة، لأنها تمثل نوعاً من التغلغل في كيان المؤلف، أو من التعديل الداخل عليه، أو المناسبة التي تتيح مثل هذا التغيير، لأن نقطة الانطلاق بالنسبة إليها تتمثل في الشعر الموجود سابقاً، ولأن التغيير الذي تحدثه - مهما كان طفيفاً - يؤثر تأثيراً، لا مناص منه على المراحل التالية من تكوين القصيدة). لكن جوين، يخطئ كما يقول ڤايسشتاين، عندما يتحدث عن التأثير، بوصفه الجزء الذي يمكن التعرف عليه من أجزاء عملية تكوين العمل الفني. كذلك من الصعب تحديد اللحظة التي يصبح فيها العمل الفني، مستقلاً عن مبدعه، ومن الصعب أيضاً، تحديد النقطة التي تحدث عندها الانطلاقة الكيفية، ويتوقف عندها قانون السببيّة. ويعرّف - **ألدريدج، عناصر التراث والتقاليد**، بأنها: (التشابهات بين الأعمال التي تكون جزءاً من مجموعة كبيرة، أو الأعمال المتشابهة التي ترتبط برباط تاريخي وزمني وشكلي عام). لكن - **جوين**، يرى أن الإنسان يميل إلى اعتبار **التراث**: (شيئاً تزامنياً، والتقاليد شيئاً تتابعياً). لكن **إيهاب حسن** (أمريكي مصري)، يرى أن مفاهيم **التراث والتطوّر**، تمثّل في أغلب الحالات، بديلاً مناسباً لمفهوم **التأثير**، في وسط أي إطار كامل للآداب).

9. جون فليتشر: نقد المقارنة:[90]

يستخدم جون فليتشر، مصطلح (علم الأدب المقارن)، فالمقارنة، كما يقول: كانت بُعداً متواتراً من الممارسة النقدية منذ أرسطو، ولا تزال مجالاً، يجتذب اهتماما شغوفاً). وكان جورج شتينير، قد صاغ مبررات الأدب المقارن على النحو التالي: (لأبُدّ أن يُدرس الأدب ويُفسّر من منطلق مقارن. فالإقطاع الأكاديمي هو الذي يضع حدّاً فاصلاً بين دراسة اللغة الإنجليزية واللغات الحديثة مثلاً. كذلك، فإنّ الناقد الذي يدّعي أن الإنسان، لا يستطيع أن يتقن أكثر من لغة واحدة، أو أن التراث الشعري أو الروائي القومي، هو وحده الصالح والمتوافق، يغلق أبواباً، كان ينبغي أن تُفتح. فالناقد ليس إنساناً، يقبع في حديقته). ويعلّق فليتشر بأنه: يجب ألاّ نشعر أننا مضطرون إلى البقاء داخل حدود حضارة واحدة). وبعد أن ينقل تعريفات بيشوا وروسّو، وهنري ريماك للأدب المقارن، يعلن أنه يفضّل تعريف ريماك، لكنّه يستدرك: (يبدو لي أنّ ريماك، تعجّل الخضوع إلى المعارضين، عندما سلّم بأن الأدب المقارن: ليس موضوعاً مستقلاً، بل هو علم مساعد، حتى لو كانت الحاجة إليه ماسّة) – وقد تكون المقارنة: (مدخلاً، يستخدمه فرع معرفي، يتجاوزها في الاتساع، ولكنها تنحو إلى أن تكون فرعاً معرفياً في ذاته. لأن المقارنة، طبيعية أو طريقة معينة في التفكير، أساسها أنّ الجوهر يسبق الوجود). كما ينفي فليتشر علاقة الترادف بين (الأدب المقارن) و(الأدب العالمي)، وحول معرفة اللغات، يقول: **(لا نستطيع أن نتصوّر أحداً، يمارس دراسة الأدب المقارن بجدّية، دون أن يتقن لغة أجنبية واحدة على الأقل. وهو يضطر في أحيان كثيرة إلى اللجوء إلى الترجمات، وعليه أن يتأكد أنها الأفضل. وإذا توافرت للمقارن، معرفة لغوية أوّلية، لا تسمح له بقراءة نصّ أجنبيّ بالسرعة المألوفة، فعليه أن يرجع إلى النص الأصلي المطلوب، للاطلاع على جميع الفقرات التي يراها ذات دلالة خاصة).** أما عن الأدب العام، فيقول: مهمة الأدب العام، هي تغطية

مشاكل علم الجمال مثل: طبيعة التراجيديا أو الواقعية)، وحينئذ، يصبح منحى الأدب المقارن — الاندماج في الأدب العام، لكن الأدب العام حين ينطلق من أدب واحد، يجازف بأن يبدو معزولاً. ويقول **جان ماري كاريه**، بأن الأدب المقارن، فرعٌ من فروع التاريخ الأدبي، لكن فليتشر يقول: لن تحرز الدراسة المقارنة أي قدر من الاحترام، إذا رضيت أن تكون خادمة لفرع معرفي آخر. ويضيف فلتشر، بأن الدراسات المقارنة الفرنسية، تبنّت المفهوم الخاطئ الذي يرى أنّ المرسل هو العنصر الهام في معادلة التأثير. ثمّ يناقش فليتشر، **مجموعة من الكتب في النقد الإنجلوسكسوني:**

1. **رينيه هيينستال:** التراث ذو الأبعاد الثلاثة: ملاحظات حول الأدبين الفرنسي والإنجليزي، 1961، ويرى فليتشر أن هذا الكتاب: لا يتجاوز مستوى الكتابة الصحافية.
2. **إينيد ستاركي:** من غوتييه إلى إليوت — تأثير فرنسا في الأدب الإنجليزي (1851-1939): يشي الكتاب بهدف موسوعي لا أمل في إتمامه.
3. **جراهام بو:** ييتس، آخر الرومانسيين، 1949: يشير إلى تأثر ييتس بفكرة الشعر الخالص لمالارميه.
4. **هيو وكيرمود:** الغاز وتجليات، 1963.
5. **د. و. ب لويس:** البيكارسك القدّيس: منهجه المقارن أكثر وضوحاً، إذْ يختار جيلاً معيناً من الروائيين، ينتمي إلى أربع ثقافات مختلفة.
6. **هنري بير:** الأجيال الأدبية، 1948.
7. **ليو لوونتال:** الأدب وصورة الإنسان، 1957: يمثل تطبيق المقاييس الاجتماعية — السياسية على الأدب التخييلي.

8. **هاري ليڤين**: سياقات النقد، 1958، وكتاب (انعكاسات!!) الذي يرى أن التنوير الخاص الذي يميز منظور عالم الأدب المقارن: (ينبع من الطريقة التي ينظر بها إلى كل الآداب، بوصفها عملية عضوية واحدة، وكُلاً متواتراً ومتراكماً.. كما يمكن للأدب المقارن أن يلقي الضوء على الجوانب الجمالية والشكلية لحرفة الأدب وأساليبها). **فالمدخل المقارن، أداة، وليس فرعاً من النقد، كما أنه ليس تاريخاً أدبياً محايداً**، كما يقول أحد النقاد. ويرى هاري ليڤين أن مهمة الأدب المقارن هي: مقاومة الإنسان لإقليميته الغريزية).

9. **و. ب. ستانفورد**: ثيمة يوليسيز، 1954: يستخدم هذا الكتاب منهجاً حديثاً من مناهج الأدب المقارن، يعرف باسم (تاريخ المادة الأدبية).

10. **جون هوللوي**: توسيع الآفاق في الشعر الإنجليزي، 1966: يلفت الأنظار إلى الاتصال الذي غالباً ما يكون مثمراً بين تأثير الغريب الدخيل والمحلي، في الخلق الشعري.

11. **ليون إيدل**: الرواية النفسية الحديثة، 1964.

12. **موريس بيبيه**: الأبراج العاجية والينابيع المقدسة: حول نمط من أنماط الرواية، هو نمط: صورة الفنان الذاتية.

- ثم يقول فليتشر بأن مهمة الأدب المقارن، هي: **الاهتمام بالبنيات المتواترة. ويستطيع الأدب المقارن، وهو أكثر المناهج حتى الآن، من حيث الانتشار والديمقراطية، أن يقلّد علم اللغة البنيوي، وأن يستخرج بنيات شكلية بعيدة عن الأنواع الأدبية التقليدية، بإيضاح الجوهر البنيوي لأي عمل أدبي، أي (شعرية مقارنة) حسب إتيامبل. ويستطيع الأدب المقارن، دراسة بعض المسائل المتعلقة بالأدب من خلال الدراسة الواضحة والهادفة لعدد من الظواهر، أو دراسة الظواهر العالمية، (والكلام دائماً**

لفليتشر)، ويستطيع الأدب المقارن أن يكشف عن بعض جوانب العملية الإبداعية، خصوصاً تلك التي تتعلق بتكوين العمل الأدبي وتلقيحه، كما يستطيع أن يلقي الضوء على الأدب بوصفه مؤسسة، ويستطيع المنهج المقارن أن يلقي الضوء على الأدب، بوصفه ظاهرة عالمية. كذلك (يجب أن يكون الاهتمام الرئيس للأدب المقارن، سينكرونياً (متزامناً)، وليس دياكرونياً (متعاقباً)، ويجب أن يكون شكلياً، وليس تاريخياً. ويجب أن يركز على المستقر والمتواتر، أي على مخزونات مشتركة نابعة من مصادر مختلفة). ثم يختتم – جون فليتشر بحثه، بالتعريف التالي للأدب المقارن: (هو فرع الدراسة الأدبية الذي يُعنى بالبنيات الجوهرية الكامنة، وراء الظواهر الأدبية في كل زمان ومكان، فهو يُعنى بكل ما هو عالمي في أي ظاهرة أدبية خاصة، إذْ تقع جميع الآداب في كل اللغات، وعلاقاتها بعضها ببعض، وبالفنون الأخرى ضمن مجاله. إنه ينشد أن يكون بُعداً من أبعاد النقد الأدبي. هدفه النهائي هو أن يلقي نوعاً من الضوء على ما أسماه – جونبرتش: (تلك البلّلورات ذات الأشكال المتعددة، والتعقيد المعجز التي نسمّيها: الأعمال الفنية)، ذلك لأنه حتى الأشكال والألوان لا تكتسب دلالاتها إلاّ في سياقات ثقافية. فالأدب المقارن، يعالج العلاقات المتعددة الجوانب بين العمل والسياق، محاولاً السير وسط طريق وسط بين الشكلية المتعسّفة من جهة، والتعميم التاريخي من جهة أخرى. (فالمقارنة والتحليل هي أدوات الناقد)، كما قال ت. س. إليوت).

10. د. و. فوكيما: الوضع المعرفي للأدب المقارن:

بدأ فوكيما، محاضرته، بالإشارة إلى تطورات إيجابية في مجال الاهتمام بالأدب المقارن عالمياً: لقد تضاعف عدد أعضاء الجمعية العالمية للأدب المقارن منذ عام 1970، ثلاث مرّات. وتأسست عام 1985 – الجمعية الصينية للدراسة المقارنة للأدب. وبلغ عدد أعضاء

– الرابطة اليابانية للأدب المقارن، 900 عضواً. وهذا ما جعل الجمعية العالمية للأدب المقارن (I.C.L.A)، تعقد مؤتمرها عام 1991 في اليابان. ونحن ندعو – يقول فوكيما – **لدراسة الأدب بغض النظر عن اللغة التي كتب بها. فالأدب واحد، مهما كانت اللغة التي كتب بها**. وهناك حدس آخر يقول إنّ الدافع لكتابة الشعر (مهما كانت اللغة المستخدمة)، والتأثير الحاصل من قراءته، هما عاملان مشتركان في التجربة الجمالية. وهناك هدف مشترك في الدراسات الأدبية، هو: الكشف عن **(أدبية)** أو **(شعرية) النصوص الأدبية**، بإظهار تلك العناصر التي تميز الكتابة الإبداعية عن النصوص المتداخلة التي تتوخى أغراضاً عاجلة. إن الشكلانيين الروس – يقول فوكيما – هم الذين ركّزوا في العصر الحديث على (الأدبية – Literaturnost). كما نادى عالم **السيميائيات** الروسي لوتمان، 1977، بضرورة التعامل مع النصوص الأدبية باعتبارها (مُشفّرة) أكثر من مرة، حيث يعتمد تنظيم النص الأدبي على نوعين من نظم الرموز الأدبية واللغوية. وتتألف الرموز (الشفرة) الأدبية من نظام العلامات (Signs)، يوجه القارئ، كي يجعل القارئ، يتقبل الدلالات الترابطية، والاستعارات، وكل الأدوات البلاغية في نصّ متداخل. ويضيف – فوكيما: إنّ نظم الرموز الأدبية، تُدعم عادة بنسق من العلامات العمومية، تحفّز القارئ، كي ينشّط توقعات معينة، حسب الجنس الأدبي، كما تُدعم بأنساق من العلامات، تحدّد فاعليتها، تبعاً لمجموعة معينة من الكُتّاب أو تبعاً لفترة معينة من الزمن. فمن الواضح أن لوتمان، يعتبر الأدب: نتيجة لعملية معالجة أوسع للمادة اللغوية، أي أن الأدب هو، فوق لغوي؛ أي أنه غير محصور بلغة واحدة: فنُظم رموز الأدب، لا تعترف بالحدود اللغوية: رموز الرومانتيكية أو الواقعية، نجدها في الآداب الأوروبية والأجنبية، والرموز المتجانسة للنثر القصصي، نجدها في كل التقاليد الأدبية من هوميروس وألف ليلة وليلة، حتى الآن.

كما أن الأدب، **قابل للترجمة** من حيث المبدأ. بالرغم من **ضعف بعض الترجمات بسبب عدم معرفتها بالسياق الثقافي للنص الأصلي**، أكثر من كونها مشكلة لغوية. ويرى

فوكيما أن مصطلح ياكوبسون: (الأدبية، 1921م) الذي وسّعه لوتمان، أصبح (تصوّراً – Conception) عاماً للأدب. فمن الصعب أن نتخيل كيف سيكون بالإمكان، اعتبار نصّ ما – نصاً أدبياً، إذا ما كُسرت كل قواعد نظم الترميز الأدبية فيه، حيث يجب أن يكون النصّ على درجة عالية من التماسك والترابط المنطقي، مما يؤهلنا لقبول وتفسير الأساليب الشكلية والنحوية في النص الأدبي. فشكل النصّ يعبر عن دلالة. فأمام كل دارسي الأدب، يكون الهدف هو: اكتشاف النسق الأدبي الذي يتم التعبير عنه بوسائل لغوية. **فالمقارنة** – تكون بالاعتماد على المعرفة بالنسق الأدبي الذي يميز أنواع الكتابة الإبداعية. ولهذا، **يبحث المقارن عن الفوارق بين النصوص، على ضوء معرفته بالمتشابهات، وربما عليه أن يبحث عن المتشابهات أولاً، لكي يحدد الفوارق**، رغم أن شغلنا الشاغل – يقول فوكيما – هو الدراسة العامة للأدب، أي دراسة الخصائص العامة للظاهرة الأدبية والاتصال الأدبي. وبينما – عجلة الأدب تدور – فهي: **تعمل كآلية لتطهير لغتنا اليومية من أسوأ كليشيهاها.**

- ثمّ يناقش – فوكيما، **مراحل البحث العلمي** في الأدب المقارن وغيره، فيميز ثلاث مراحل: 1. مرحلة الحدس والتخمين. 2. مرحلة تشكيل المفاهيم. 3. مرحلة البحث التجريبي. وقد يحرّض الخيال على التخمين. وهو يقول: يجب أن يحطّم الجدار الفاصل بين العلوم الإنسانية، والعلوم الاجتماعية ويختتم فوكيما محاضرته بالقول: لسنا بحاجة إلى اختبارات (عبر – ذاتية) و(عبر – معرفية)، فقط، بل نحن بحاجة إلى اختبارات يقوم بها باحثون ينتمون إلى تقاليد ثقافية مختلفة. **فالحقيقة ليست نتاجاً، أو امتيازاً، لطبقة واحدة، أو لعرق واحد، أو لتراث ثقافي واحد.**[91]

- وفي كتابه **(نظرية الأدب في القرن العشرين، 1973)**، يقول د. و. فوكيما في خلاصة لافتة ما يلي: (لقد أقيمت الأسس النظرية الأدبية المعاصرة، خلال القرن العشرين،

غير أن هذه الأسس، لم تقبل بعد أبداً على نطاق واسع. فالإنجازات التي تحققت في ميدان **اللسانيات**، وخاصة في مجال - علم **الدلالة**، تُعتبر جوهرية بالنسبة **لعلم الأدب**. وهذا ينطبق أيضاً على - **علم السرد**، هذا العلم الذي انشغل منذ بروب، بمعالجة البنيات السردية. كذلك، فإن نتائج التحليل (الشعري)، كما مارسه ياكوبسون، يثير صعوبات دقيقة، فيما يخص العلاقة بين التحليل والتأويل والتقويم، وإنّ مجمل المشاكل الشائكة التي يثيرها تأويل نصوص معزولة عن مسار التاريخ الأدبي، يجب أن تدرس في إطار - **نظرية التلقي، والنظرية السيميائية**. لقد أبرز امبرتو إيكو مكتسبات التقليد السيميائي التي بدونها، سيكون، علم الأدب، الحالي، مستحيلاً[92].

11. سوزان باسنيت: بريطاني... لا... الاسمُ ليس في محلّه:

تقول - سوزان باسنيت - Susan Bassnett - بأنّ ماثيو آرنولد، قال عام 1857م، ما يلي: (ليس بإمكاننا فهم حدث واحد أو أدب واحد، بطريقة ترضينا، إلاّ بدراسة، علاقته بأحداث أخرى، أو: آداب أخرى)، لكن كروتشي - Croce، هاجم الأدب المقارن، فموضوعه بالنسبة له، هو - اللاموضوع. أما تشارلز جيلي - Gayley، فيقول إنّ مجال الأدب المقارن هو: مجتمع الإنسانية وطموحاتها المشتركة. أما فرانسوا جوست - Jost، فيرى أن الأدب المقارن: يمثل ما هو أكثر من دراسة أكاديمية، فهو يقدم نظرة شاملة للأدب ولعالم الكتابة، ونظرة أدبية للعالم والكون الثقافي). ويقول الهندي **سوابان ماجومدار Majumdar**: بسبب ذلك التفضيل للأدب القومي، فإن جذور الأدب المقارن، قد تأصلت في أمم العالم الثالث، وخاصة - الهند). فالتحدّي الذي أثاره النقاد غير الأوروبيين، للأمم الاستعمارية وما تقوم به هذه الأمم من عمليات مستمرة نحو اختراع الثقافات الأخرى، هذا التحدي أعاد **الإديولوجية مرّة أخرى إلى الدراسات**

الأدبية، فرأى – جانيش ديفي – Devy، بأن ظهور الأدب المقارن في الهند، يتوافق مع بزوغ القومية الهندية، وهذا يذكّرنا بأن الأدب المقارن، ظهر في أوروبا مع بداية عصر الصراعات القومية. وبينما غيّر الأدب المقارن في العالم الثالث والشرق الأقصى، أوليات هذه الدراسة، فما زالت أزمته مستمرة في الغرب: أزمة النقد النسوي، أزمة نظرية ما بعد الحداثة، التي تعيد فضح القوى الخفية لأشكال السلطة التي تتخفى تحت قناع التحررية العالمية. وكذلك: دراسات النقد الثقافي، كذلك: دراسات الترجمة ذات الأنظمة المتعددة.

– ثم تناقش سوزان باسنيت – تاريخ الأدب المقارن، ونختار منها ما يلي:

1. هناك اتفاق عام على أنّ الأدب المقارن، اكتسب اسمه من سلسلة من كتب المقتطفات الأدبية الفرنسية التي كانت تستخدم في تدريس الأدب، ونشرت تحت عنوان: مقرر في الأدب المقارن، 1812م. أما التسمية الألمانية (التاريخ الأدبي المقارن)، فقد ظهرت لأول مرة، عام 1854م في كتاب موريس كاريير – Carriere. بينما يعود أول استخدام له في الإنجليزية، إلى – ماثيو آرنولد (الآداب المقارنة)، عام 1848م. امّا – الفرنسي – فيلاريت شال – Chasles، فقد استخدم (الأدب الأجنبي المقارن)، عام 1835م.

2. عام 1762، نشر جيمس ماكفرسون McPherson، قصيدته – فينجول، Fingol. وزعم ماكفرسون أن قصيدته هي ترجمة لملحمة غيلية، للشاعر الإيرلندي القديم – أوسيان. وحققت القصيدة – فينجول، نجاحاً باهراً. وفي عام 1760م، قدّم ماكفرسون، مجموعة من القصائد، زعم أنه جمعها من مرتفعات اسكتلندا. وكان فردريك لوليبه، قد وصف – أوسيان، بأنه (دانتي الشمال). وقد عكف المقارنون على مناقشة أثر ماكفرسون في الأنظمة الأدبية المختلفة: الفرنسية، الإيطالية، البولندية،

والتشيكية. وفكّروا في أسباب النجاح الذي لاقته قصائد أوسيان. ومما له دلالتــه أنّ كتاب ماكفرسون مازال كتاباً مقرراً ضمن المناهج الدراسية في أقسام اللغة الإنجليزية في مناطق كثيرة من العالم، ومع هذا فهو غير معروف للغالبية العظمى من طلبة الأدب الإنجليزي في العالم الناطق بالإنجليزية... وكان دكتور جونسون، قد اتهمه منذ البداية بالتزييف، ولكن حقيقة إغفاله في المناهج البريطانية، ليس له علاقة بـالتزييف، ففــي بريطانيا – تقول باسنيت – يوجــد خــوف واحتقــار للقوميــة الاســكتلندية، والايرلندية. لقد كانت هناك في بريطانيا، مصلحة في إنكار إمكانية وجــود مــاضٍ شعري عظيم لهذه الثقافات.

3. ربما اتخذ الأدب الأمريكي، الأدباء الإنجليز أمثلة تُحتذى، لكنَّ الأدبــاء الأميركــيين، كانوا يتطورون بطريقة منفصلة، سواءٌ من حيث أدوات الإنتــاج، أو مــن حيــث الموضوعات، أو الأشكال الأدبية التي يكتبونها. وكان موقف القوى الاستعمارية، إزاء الأدب الذي تنتجه الشعوب الواقعة تحت سيطرتها، على النقيض من ذلك.

يقول ماكولي – Macauly، مايلي: (لم أجد واحــداً منــهم، أي المستشــرقين، يستطيع إنكار أنَّ رفّاً واحداً من رفوف مكتبة أوروبية جيدة، يساوي: الأدب المحلّــي لبلاد الهند والعرب مجتمعين. ولم أجد مستشرقاً واحداً، يجرؤ على القــول: إنَّ الشــعر العربي، أو السانسكريتي، يمكن أن يقارن بالشعر في البلاد الأوروبية العريقة). كــذلك كان موقف – فيتزجيرالد من الشعر الفارسي، موقفاً عنصرياً. وتعلق باسنيت: يبدو لنــا الآن أنَّ هجوم اللورد ماكولي ضدّ التراث الثقافي للشرق الأوسط والهنــد، هــو هجــوم عنصري وسخيف. ولكن هذه الافتراضات كانت منتشرة وشائعة. وهذا مــا جعــل جواهر لال نهرو، يقيم تضاداً ساخراً بــين مــا أسمــاه: (الإنجلــترتين – The Two Englands). فالاستعمار الثقافي كان شكلاً من أشكال الأدب المقارن. وحتى في عــام

1967، ألقى س. ل. رين – **Wrenn**، محاضرة قال فيها: (يجب على علماء الأدب المقارن، ان يدرسوا، (فقط): اللغات الأوروبية، سواءٌ أكانت لغات العصور الوسطى أم الحديثة، فلا مقارنة بين (الرامايانا) الهندية مع (الفردوس المفقود) ... و(لغات إفريقيا، لا تتوافق مع أخرى أوروبية، مما لا يسمح بمداخل مشتركة في الأدب المقارن) كما يقول. وهكذا ظهر الأدب المقارن **كنقيض للوطنية**، على الرغم من أن جذوره، كانت ضاربة في الثقافات الوطنية. وهكذا كان موقف جان جاك آمبير، وفيلمان: **(فرنسا أولاً، ثمّ أوروبا، ثمّ العالم). أما – المنظور الألماني، فكان مختلفاً قليلاً.** أما – **دي لومينيتس**، عام 1877، فقد هاجم النعرة التي يتسم بها الأدب المقارن المبني على الأفكار الوطنية، بمفهومها الضيّق. وهناك حقيقة أخرى، هي أن أعداد المشتغلين بالأدب المقارن، قلّتْ، قياساً على عدد المشتغلين في نظرية الأدب.

– ثم تناقش سوزان باسنيت، المفاهيم البديلة في الأدب المقارن:

أولاً: يعرّف **هنري ريماك – عام 1961**، الأدب المقارن من منظور المدرسة الأمريكية كما يلي: **(الأدب المقارن هو: دراسةٌ للأدب، خارج حدود دولة معينة، وهو أيضاً، دراسةٌ للعلاقات الموجودة بين الأدب من ناحية، وبين شتى فروع المعرفة والعقيدة، مثل الفنون: (الرسم، النحت، فن العمارة، والموسيقى)، والفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية: (السياسة، الاقتصاد، علم الاجتماع) واالعلوم والدين وغيرها من ناحية أخرى، وهو يَعني باختصار: مقارنة أدب بأدب آخر (أو بآداب أخرى)، أو المقارنة بين الأدب من جهة، ومجالات التعبير الإنساني من جهة أخرى).** – وتعود جذور المدرسة الأمريكية، تقول باسنيت، إلى – **تشارلز جيلي** في جامعة بيركلي، في التسعينات من القرن التاسع عشر. كان جيلي يرى عمله كعمل إنساني في المقام الأول، كما كان على وعي تام بمشاكل المنهج. ولكن

البحث الذي كتبه بعنوان (**ما الأدب المقارن، 1903**)، يوضح الفروق بين مدخلـه ومدخل الأوروبيين. لقد اقترح جيلي أن **الأدب المقارن**، لابُدّ وأن يعتبر دراسـة في **علم فقه اللغة الأدبي**. كما ركّز على أهمية: علم النفس، الأنثروبولجيا، اللسانيات، العلوم الاجتماعية، الدين، الفن.. في دراسة الأدب. فالمنظور الأمريكي كان يرتكـز على الأفكار البينيّة والكونيّة. وأشار جيلي إلى أن – دراسة العلاقـات والمـؤثرات الدولية، هي فرع من فروع الأدب المقارن، وأن دراسة أدب واحد، يمكن أن تكون مقارنة علمية بكل المقاييس، بالبحث عن قوانين الأدب. أمّا – بوزنيت، فقد اقترح في كتابه (الأدب المقارن، 1886م)، نموذجاً لايقوم على أسس قومية. وارتكزت أراء (بوزنيت– **Posnett**) **حول الأدب المقارن علـى** نمـوذج ارتقـائي: الارتقـاء الاجتماعي، التطور الفردي، تأثير البيئة في الحياة الاجتماعية والفردية لإنسان. كما اقترح أن لفظ (المقارن) هو مرادف للتاريخي. وهكذا وقـف النمـوذج النشـوئي لبوزنيت، ومثالية بوتقة الانصهار لجيلي، موقف النقيض من المنظور الأوروبي للأدب المقارن. وقد عرّف آرثر مارش – **Marsh**، في التسعينات من القرن التاسع عشر، **الأدب المقارن** كما يلي: (**إنّ المهمة الحقيقية للأدب المقارن هي أن يفحص ظواهر الأدب كله، ويقارنها ويضعها في مجموعات، ويصنّفها، وأن يتساءل عن مُسبّباتها، ويحدّد نتائجها**). وأما مشكلة الموقف اللاتاريخي، فلم تظهـر في بـدايات القـرن العشرين، وأغفل – السياق بعد الحرب العالمية الثانية، ولكن تغيرت النظرة. يقـول فايسشتاين: لا يمكن فصل الأدب الإيرلندي عن الأدب الإنجليزي. ولابدّ من فحص الأدب الإفريقي). وتلاحظ سوزان باسنيت، أنه **لا يوجد ذكر للمنظور التـاريخي في المدرسة الأمريكية: فالغزوات والاحتلال والمعاناة الاقتصادية، كلها وضـعتْ جانباً، لتفسح مكاناً، لما يمكن اعتباره أدباً وأدباء فقط – كما لو كان الأدبـاء،**

يعملون في فراغ، منفصلين تماماً عن الواقع الخارجي!!). وفي الجهة الأخرى من العالم، كانت مناطق عديدة، ترفض المدخل الشكلي، فيجادل ماجومدار الهندي، بأن أدوات النقد المستعارة من الغرب، ليست بالضرورة، الأدوات المناسبة لدراسة كل الآداب. وهي نقطة أثارها أيضاً، نقاد إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية. وينتقد تشيدي اموتا - Amuta، هذا النوع من النقد المقارن الذي يحاول اقتفاء أثر أوروبا في الأدباء الأفارقة، نقداً لاذعاً، ويتذمّر من مصطلح (العالمية)، وفق الفهم الأوروأمريكي، مشيراً إلى شينوا أشيبي - Achebe، الذي صرّح عام 1975: (العالمية مصطلح، مرادف للإقليمية الضيقة التي لا تسعى سوى لمصلحتها، والتي تتسم بها أوروبا). فالأدب المقارن، من هذا المنظور، هو نشاط سياسي، وجزء من عملية إعادة بناء الهوية الثقافية والقومية وتأكيدها، في عصر ما بعد الاستعمار)، كما تقول سوزان باسنيت، لكنّ باسنيت، لا تقول لنا: إنّ المركزية الأورو-أمريكية... هي فكرة سياسية أيضاً!!. فالأدب المقارن غير الأوروبي، حسب باسنيت، يبحث في: الهوية الثقافية، وماهية الأدب، والبعد السياسي للتأثير الثقافي، وهو نموذج يرفض رفضاً قاطعاً كلاً من: المدخل الأمريكي - اللاتاريخي، والمدخل الشكلي.

ثانياً: ربّما كان أهم إسهامات الأدب المقارن - البريطاني، هي فكرة: وضع النصوص ومقارنتها، ويعني هذا - تضيف باسنيت: وضع النصوص جنباً إلى جنب من أجل خلق قراءات جديدة عبر الثقافات). ويحدد - براور- Prawer، هذه الفكرة، كما يلي: (تسليط ضوء متبادل على نصوص عدة، أو سلسلة من النصوص عند وضعها جنباً إلى جنب، وهو الفهم الأعماق الذي نصل إليه، عندما نضع جنباً إلى جنب، عدداً من الأعمال المختلفة، ومن الأدباء، ومن التقاليد الأدبية)، كذلك قال هنري جيفورد - Gifford: (إن أكثر المقارنات فائدة، هي التي يقبلها الأدباء

أنفسهم، تلك تنبع من صدمة **التعرف**، حين يصبح الكاتب على وعي، بأن ثمة علاقة بينه، وبين كاتب آخر).

ثالثاً: لقد كان إصرار علماء الأدب المقارن الفرنسيين على **الكفاءة اللغوية**، يستخدم دائماً، كوسيلة للتأكد من استمرار احتلال حقلهم، مكانته المرموقة – والكلام دائماً لباسنيت – وعلى النقيض من ذلك، فإنّ حقول اللغة التي كان النظام الجامعي الأوروبي – الأمريكي، يعطيها دائماً مكانة أدنى، أصبحت تدرس في إطار مقارن. ويمكن انتقاد ما تمّ من إنشاء لكليات وأقسام، تعنى بالدراسات الإفريقية أو الشرقية أو الكاريبية، أو الدراسات الاسكندنافية – يمكن انتقادها لأنها **جسّدت الفكرة الهرمية حول الثقافات الكبرى والصغرى، بينما لا يوجد متخصصون سوى واحد أو اثنين في اللغتين: العربية والصينية)**. كما أصبحت المقررات المقارنة، تقوم بتدريس النصوص، مترجمة، مما أدى إلى مشاكل منهجية أخرى.

رابعاً: يقول ريتشارد جونسون: إن هناك ثلاثة أشكال رئيسة للبحث في **(الدراسات الثقافية)**: دراسة عمليات الإنتاج الثقافي، والمداخل القائمة على النصوص التي تركز على المنتج الثقافي نفسه، والبحث في الثقافات الحيّة، وهذا البحث مرتبط ارتباطاً وثيقاً، بسياسة (التمثيل والتصوير). **ونقدّم فيما يلي قراءة ملخصة لأهم القضايا الأخرى التي ناقشتها باسنيت:**

1. مقارنة آداب الجزر البريطانية:

تقول سوزان باسنيت: هناك اختلافات هائلة بين (بريطانيا)، كوحدة سياسية، و(**الجزر البريطانية**)، كوحدة جغرافية، و(**المملكة المتحدة**)، وهو المصطلح الثالث – تتكون من: إنجلترا، اسكتلندا، ويلز، إيرلندا الشمالية، جزرمان، وجزر المانش، ليست من الناحية الفعلية، جزءاً من المملكة المتحدة، ولكنها ضمن ممتلكات التاج البريطاني، وجمهورية إيرلندا، دولة منفصلة، وإن كانت من الناحية الجغرافية، جزءاً من الجزر

البريطانية. فعلى سبيل المثال: لو تكلمنا عن الأدب البريطاني المقارن، وأدخلنا فيه، الأدباء الإيرلنديين، فربّما اعتبر هذا نوعاً من الاستيلاء أو ادّعاء التملّك. بالرغم من أن فايسشتاين، يرى أنّ أي محاولة للفصل بين الأدب الإنجليزي والأدب الإيرلندي، تقوم على مبدأ منهجي خاطئ، لكن – شيماس هيني لديه فكرة مختلفة تماماً، ففي خطاب مفتوح، يحتج بشدة على وضعه، ضمن شعراء (كتاب بنجوين للشعر البريطاني المعاصر) عام 1981، ويصرّح بما لا يترك مكاناً للجدل:

أكره أن أعضّ اليد التي قادتني إلى دائرة النور

في كتاب البنجوين ... وأعتذر عن الحرج

ولكن ... أن أكون بريطانيا

لا ... فالاسم ليس في محلّه.

– وتعلّق باسنيت قائلة: الاسم في الواقع، ليس في محلّه، إلاّ إذا كان هناك افتراض بالفعل أن مصطلح (بريطانيا)، يمكن أن يشمل دولاً غير خاضعة للتاج البريطاني، وهو شيء غير مقبول. وللخروج من هذا المأزق، يمكننا الابتعاد عن مصطلح (بريطاني)، والاستعاضة عنه باقتراح: الدراسة المقارنة لآداب الجزر البريطانية.

ففي كتابه – لغات بريطانيا Languages of Britain، استبعد برايس – Price، اللغة الايرلندية لجمهورية ايرلندا، حيث أدرك – تقول باسنيت – المعاني التي ينطوي عليها مصطلح بريطانيا، وتستعير باسنيت، تقسيمات برايس: تتكون خريطة الجزر البريطانية، أساساً من اللغات الكلتية – Celtic: الإيرس – Erse، والويلزية – Welsh، كلغات حيّة، بجانب عدد من النصوص المكتوبة باللغة المانكسية – Manx، والكورنية – Cornish، واللغات الجيرمانية: الإنجليزية، الاسكتلندية، والنورسية – Norse. بالاضافة إلى: اللغة الفرنسية المستخدمة في جزر المانش ... إضافة إلى: لغات المهاجرين. ويرى

برايس أنّ اللغة الاسكتلندية، لغة منفصلة، وليست مجرد لهجة من اللهجات الإنجليزية: فمن الناحية العملية، تعتبر اسكتلندا، جزءاً من (المملكة المتحدة)، على الرغم من وجود أدب مكتوب مزدهر باللغة الاسكتلندية يعود إلى القرن الرابع عشر. وتقول باسنيت مضيفة: **لو أننا طبقنا معايير المقارنة التي وضعها المتمسكون بتقاليد الدراسة الثنائية، أي التي لابد أن تتم عبر الحدود اللغوية – فسنجد أنفسنا في موقف مضحك، فيما يختص بآداب الجزر البريطانية.** وسنجد أنّ المقارن الناطق باللغتين الكلتية والإنجليزية، هو الوحيد القادر على إجراء دراسة مقارنة. كما سيعني أن اللغات: الاسكلتندية، والإنجلو-ويلزية، والإنجلو-ايرلندية، سوف تستبعد، حيث لا توجد حدود فاصلة واضحة بينها كلغات ولهجات، **ونتيجة هذا، هو تأكيد هيمنة الإنجليزية، مع زيادة تهميش الأعمال الأدبية لويلز واسكتلندا وايرلندا الشمالية.**

- وتقول باسنيت: **إن مشكلة اللهجات، تنطبق أيضاً على إنجليزيّة انجلترا.** وكان هنري وايلد قد عرّف الإنجليزية الصحيحة – Standard English، بأنها: لهجة طبقة معينة، موضحاً أن الأفراد المنتمين للطبقات المتعلمة، يشتركون في تكلم الإنجليزية، بشكلها هذا، بغض النظر عن الأقاليم التي ينتمون إليها: **(لو أننا وصفنا شخصاً بأنه يتحدث اللهجة الاسكتلندية أو لهجة أهل ليفربول أو لندن أو جلوستر شاير، فإننا نعني أنه لا يتكلم الإنجليزية الصحيحة بنقائها المنشود).** ثم جاء بعد ذلك، **جورج سامبسون في** كتابه (الإنجليزية والإنجليز) إلى تعريف – **الإنجليزية الصحيحة،** فقال ما يلي: إننا نعلم ما هي الإنجليزية غير الصحيحة. وهذا دليل عملي لكي نعرف الإنجليزية الصحيحة. فيمكننا أن نقول: إنها – **الإنجليزية التي يتكلمها شاب إنجليزي بسيط، وغير متكلف، هو أمير ويلز). فالإنجليزية الصحيحة – حسب بوسنيت – كانت وما تزال – لهجة ذات طابع طبقي، لا تشوبها اللهجات الإقليمية، والمتحدث النموذجي لها هو ملك إنجلترا في**

المستقبل. لهذا ليس من المستغرب أن يحمل سكان: ويلز واسكتلندا وايرلندا، مشاعر كراهية تجاه الإنجليزية. ويقول جون ويليامز: (في اسكتلندا وويلز وايرلندا، يوجد منظور ثقافي ولغوي بديل. وفي كثير من الأحيان، يوجد شعور طبيعي بالروابط مع كل من أوروبا والولايات المتحدة). وقد عبر شيماس هيني عن المنظور المضاد للمنظور الإنجليزي، بقوله:

بريطانيا قيصر، بأجزائها الثلاثة

وحّدت إنجلترا واسكتلندا وويلز

بريطانيا كما في الحكايات القديمة

هي أرض مشتركة

هكذا ينتهي درس التاريخ

وتنزل الإمبراطورية ستارها

وتغوص كلمة – بريطاني في الأعماق

مثل سيف آرثر.

وفي قصيدة لشاعر ايرلندا الشمالية – جون هيويت – J.Hewitt، يشير إلى (ثمانمائة عام من الكوارث). وهو يعني بها: تاريخ السيطرة الإنجليزية على ايرلندا، وسيطرة التاريخ على آداب ايرلندا واسكتلندا وويلز. وتؤكد – سوزان بوسنيت – أن أي محاولة لمقارنة آداب الجزر البريطانية، لابدّ وأن يكون لها بعد تاريخي. ويعود التقسيم السياسي الحالي إلى زمن قيام – الدولة الايرلندية المستقلة عام 1922، التي أصبحت – جمهورية ايرلندا في عام – 1937. أما اسكتلندا، فقد انضمت إلى انجلترا عام 1603م. أما ويلز، فقد ضُمّت في القرن الثالث عشر. وسمّيت (المملكة المتحدة) باسمها، منذ عام 1536م.

- وما تزال محاولات إحياء اللغات: الايرلندية، والويلزية، والغيلية الاسكتلندية، مستمرة حتى الآن، لتأكيد الهوية عن طريق استخدام اللغة. والخلاصة عند باسنيت هي:

1. إن سيطرة الإنجليزية وآدابها، ظاهرة حديثة، تعود إلى أواخر القرن السابع عشر، (مع التجارة والاستعمار).
2. إنّ توغل الإنجليزية داخل الثقافات الكلتية في الجزر البريطانية، قام على أساس خطة مرسومة من التفرقة اللغوية، حاولت قمع هذه اللغات التي قاومت الحكم الإنجليزي.
3. ليس من المستغرب – تقول باسنيت – أن عملية الإحياء القومي التي اجتاحت أوروبا في القرن التاسع عشر، بتأثير الثورة الأمريكية والثورة الفرنسية، كان لها تأثير كبير على الأدباء والمثقفين في ويلز وايرلندا واسكتلندا. وبسبب سيطرة الإنجليزية كلغة وأدب ونظام سياسي، تم تهميش الكثير من الأعمال الأدبية الرائعة في مناطق أخرى من الجزر. ولكن بعد ظهور الدراسات الثقافية، والنقد النسوي، أصبح من الممكن التفكير في مقارنة آداب الجزر البريطانية، بدون اللجوء إلى أساليب التفرقة أو الاغتصاب. وقد صرّح المقارن البريطاني – آنتوني ثورلبي – A.Thorlby، بأنه يقترح مدخلاً يمكن تطبيقه كنموذج على الأدب المقارن في الجزر البريطانية، فهو بالضبط هذا التنوع في التجربة الذي يستخدمه الأدباء كمنبع، يفضح المغالطة التي تفترض أنه نظراً لهيمنة الإنجليزية، فلابُدّ أن تعتبر هي المركز المسيطر. والحقيقة أن تأثير الأدباء غير الإنجليز، الناطقين بلغة تعتبر لهجة من اللهجات الإنجليزية، آخذ في إحداث تحول تدريجي في المصطلح. فنحن نميز الآن بين (الأدب الإنجليزي)، و(الأدب المكتوب بالإنجليزية). ومن الملاحظ أيضاً: زيادة الاهتمام بالأشكال الأدبية الهامشية. وتمثل قصيدة شيماس هيني (خطاب مفتوح)، عملاً نموذجياً للأدب المقارن.

2. الهويات المقارنة:

لقد سُجّل استخدام الكلمة الإنجليزية (هندي)، كإشارة لساكني الأمريكتين الشمالية والجنوبية، عام 1618م، بينما سُجّلت نفس الصفة لشخص من الهند عام 1566م. لكن (اكتشاف كولومبوس)، يثير إشكالات عديدة. والمشكلة تتمثل - كما أشارت بوسنيت - في حق السكان الأصليين في إطلاق الأسماء على الشعوب والأماكن والأشياء، انطلاقاً من الهوية الأصلية للأرض. لقد تمَّ تصدير الإنجليزية والفرنسية والاسبانية والبرتغالية إلى العالم الجديد، ولكن السكان الأصليين، جُرّدوا من ممتلكاهم، أو تمَّ التخلُّص منهم نهائياً خلال هذه العملية، فقد أصبح تعبير (ما قبل كولومبوس)، يعني في الواقع (ما قبل التاريخ). وقد صيغت قارة أفريقيا أسطوريا بطريقة مختلفة. فالمكتشفون البرتغاليون، كانت أهدافهم اقتصادية. بينما نقلت أعداد كبيرة من افريقيا إلى المزارع والمستوطنات في الأمريكيتين. وتلا ذلك تهميش الأدب الافريقي. وتقول بوسنيت: إنَّ النظرية الأوروبية لما بعد الاستعمار والتي ترعرعت في ظل أقسام الأدب - بدأت بالالتقاء مع أنثربولوجيا ما بعد الاستعمار على أرض جديدة. أمّا المنهجية، فهي في جوهرها، مقارنة. وتقول الكاتبة الجنوب إفريقية - الحائزة على جائزة نوبل - نادين غورديمر: لكي يكون الكاتب إفريقياً، يتعين عليه أن ينظر إلى العالم من إفريقيا، وليس أن ينظر إلى إفريقيا من العالم). وهكذا - تقول باسنيت - نجد منظوراً أوروبياً، يرفض الاعتراف بالثقافة الافريقية، في مقابل المنظور الافريقي الذي يدحض فكرة تأثير النماذج الأوروبية، إلى جانب رفض الاستعمار في حدّ ذاته. وتعتبر باسنيت أن (ظهور مصطلح - ما بعد الاستعمار على المسرح النقدي، أهم تطور حدث في الأدب المقارن في القرن العشرين). ويعبر أشكروفت عن هذه الفكرة، كما يلي:

(تعاملت نظرية ما بعد الاستعمار مع مشاكل تحويل الزمان إلى مكان، ونضال الحاضر من أجل الخروج من الماضي. وهذه النظرية مثل - أدب ما بعد الاستعمار الحديث، تحاول بناء المستقبل. فعالم ما بعد الاستعمار، هو عالم يتحول فيه اللقاء الثقافي المدمّر إلى تقبّل لوجود الاختلافات، ولكن على أساس من المساواة. فالتفاعلات الثقافية، هي نقطة نهاية ممكنة في تاريخ يبدو لا نهائياً من الانتصار والتدمير، وربّما كانت نظرية ما بعد الاستعمار، تستمدّ قوّتها من منهجيتها ذات الجوهر المقارن، ومن النظرة المختلطة والشمولية إلى العالم الحديث التي تنطوي عليها). وهناك نقطة التقاء لدى الأدباء الذين ينتمون لثقافات ما بعد الاستعمار، هي الموضوعات المشتركة: فكرة المنفى، الانتماء واللاإنتماء، اللغة، الهويّات... الخ. كذلك مقارنة الشكل والمضمون بين آداب - ما بعد الاستعمار. وتقول باسنيت أيضاً: (قامت اسبانيا بطرد العرب بعد سقوط غرناطة العربية. وكانت تلك هي اللفتة الأخيرة في صراع دام قروناً بين المسيحيين الغربيين وغير المسيحيين، وخلالها تمّ تجاهل كل الجوانب الإيجابية للاحتكاك مع العالم العربي. ثم جاء عصر النهضة، لكنه كان عصراً من التعصب السياسي والديني، عصراً، شهد بداية شرور التوسعات الاستعمارية، خارج أوروبا). وهكذا كانت: الحروب الصليبية، والاستعمار الحديث، عائقاً أمام التواصل والتفاعل الثقافي بين الشرق والغرب، في حين لم يستغل الأوروبيون، التجربة الأندلسية الرائعة، للتقارب مع العرب. وهكذا، فإنّ علماء المقارنة في الصين والهند وافريقيا وأمريكا اللاتينية - تقول باسنيت - (مُتّحدون في رفضهم للنموذج الأوروبي، لتقسيم العصور). أمّا عن التجربة في المجتمعات الكاريبية، والمجتمعات الأمرو-مكسيكية، فهي مختلفة، فقد كان التاريخ الكاريبي، منذ وصول كولومبوس لأول مرة، تاريخاً من القتل الجماعي، والتجارة الوحشية للعبيد، والاستغلال الاقتصادي، والفقر، والعنصرية. فما إنْ تمَّ القضاء على كل السكان الأصليين تقريباً، بدأ شحن

(العبيد) السود من إفريقيا، مثل الحيوانات إلى المزارع – والكلام دائماً لسوزان باسنيت – ، وحتى بعد إلغاء العبودية، استمر استغلال العمالة المهاجرة من آسيا. وهناك أوجه تشابه بين معاملة سكان أمريكا الجنوبية الأصليين (الهسبانيين) في الولايات المتحدة، وبين معاملة الأمريكيين الأصليين (الهنود الحمر).

أما عن – **الأدب الأمرو – مكسيكي**، فتقول باسنيت، بأنّه، يقع خارج التيار الرئيس للأدب في الولايات المتحدة، وخارج التيار الرئيس للأدب المكسيكي، أي وكما قال الشاعر أوكتافيو باس – Paz: (**إنّ الأمريكي المكسيكي، لا يودّ العودة إلى أصوله المكسيكية، كما أنه لا يرغب في الامتزاج داخل المجتمع الأمريكي**). ولكن الأدب الأمرو-مكسيكي، عبّر عن **الرغبة في تكوين هوية خاصة**، وفي التعبير عن الذات، وفي إيصال هذا التعبير. ومنذ الستينات، دخلت الدراسات الأمرو-مكسيكية في المقررات المدرسية، وتتصف هذه الدراسات، بثنائية اللغة، وبإنتاج شعر ثنائي اللغة، خصوصاً مع نمو – لهجة البوكو – Pocho، وهي لهجة اسبانية، يتحدثها الأمرو-مكسيكيون، وهي متأثرة بالإنجليزية. وقد أصبح الشعر، ثنائي اللغة، يوفر إمكانات مثيرة قادرة على تخطي الحدود الثقافية، كما تؤكد سوزان باسنيت. وأشهر شعرائهم هو: **آلوريستا – Alurista**، الذي يستخدم خليطاً من الاسبانية والإنجليزية. أما الكاتب الكاريبي – **إدوارد بريثويت**، فيقول: في الكاريبي، سواءٌ أكانت الجذور إفريقية، أو هندية حمراء، فإن إدراك العلاقة مع الثقافة الأصلية، تدفع بكل من الفنان والمتلقي إلى القيام برحلة إلى الماضي والمناطق الخلفية، وتمثل هذه الرحلة حركة نحو الحاضر والمستقبل).

3. النقد النِسْوي:

ركّز **كولب... ونوكس** – من أجل اقتراح أدب مقارن، يكون أكثر توافقاً مع الاتجاهات الأدبية العالمية في نهاية القرن العشرين – ركّزا بوضوح على **العلاقة النامية بين نظرية الأدب**،

والدراسات **المقارنة**، مما أدّى إلى افتراض أن دراسة الحركات والموضوعات الأدبية، قد احتلّت مكانة هامشية)، ومع هذا ظهرت: دراسات ما بعد الاستعمار، ودراسات النوع. ويقرر **براور – Prawer**، في كتابه (الموضوعات والتصورات)أن هناك **خمسة موضوعات** مطروحة للنقاش هي: 1. التصوير الأدبي للظواهر الطبيعية، أو ما يسمّيه: المشاكل الإنسانية الدائمة وأنماط السلوك. 2. الرموز. 3. المواقف المتكررة. 4.التصوير الأدبي للأنماط. 5. التصوير الأدبي للشخصيات ذات الأسماء). واقترحت **إلين شوالتر – Showalter** في كتاب (النقد النسوي) عام 1986، أنّ بدايات النقد النسوي: (ركّزت على فضح ما تنطوي عليه الممارسات الأدبية من كراهية للنساء: الصور النمطية للنساء في الأدب كملائكة أو كوحوش، وما يوجد في أدب الرجال القديم والحديث من تحقير أدبي، وسوء معاملة، نصيّة للنساء، واستبعادهن من تاريخ الأدب). أمّا – **المرحلة الثانية** – حسب شوالتر – من النقد النسوي، فقد ركّزت على **النصوص التي أنتجتها المرأة**، بهدف إعادة النظر في التاريخ الأدبي الذي قام الرجال تقليدياً بتجديده)، لكن سوزان باسنيت، تنتقد شوالتر، وتصفها بأنها (**شكلانية**): (إنّ موقف شوالتر، موقف ثوري حين يدفعنا لمراجعة المسلّمات حول القيم المعروفة في الأدب، لكنه موقف يدهشنا بشكليته. ويبدو أن ما تقترحه شوالتر هو أنّ هناك شيئاً، يمكن وصفه بالأشكال العالمية في طريقة تصوير النساء في الأدب، وفي كتابات المرأة، **بغض النظر عن السياق الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الذي أنتجت فيه هذه النصوص**). أما كتاب – **أدريان ريتش – Riche**، (النساء المولودات)، فهو يقرّر أنّ: (جريمة قتل الأطفال، كانت لقرون طويلة، هي أكثر الجرائم انتشاراً، في أوروبا الغربية). وتشير باسنيت إلى أهمية **(الأم – الإلهة)** في التراث الإيرلندي، كما في أنشودة – أنرجين – Song of Anergin:

(أنا الرحم: في كل دغل./ أنا الشعلة: على كل تلّ./ أنا الملكة: في كل خلية./ أنا الدرع: لكل رأس./ أنا القبر: لكل أمل.). وهذه الإلهة تمثل دورة الميلاد والإخصاب والموت. وترى باسنيت أنّ: **(مقارنة نص بآخر، بدون الرجوع إلى السياق أو المجتمع**

الذي أنتج فيه، هو عملية شكلية، تثير الملل سريعاً). وتنصح باسنيت باستخدام: (نظرية التلقي).

4. جماليات الترجمة: نظرية الأنظمة المتعددة:

أصبحت دراسات الترجمة، دراسة أكاديمية قائمة بذاتها منذ نهاية السبعينات من القرن العشرين. وكانت العلاقة بين الأدب المقارن، ودراسات الترجمة، علاقة مركبة، لها إشكالاتها: (فقد كانت الترجمة، تعتبر دائماً (**القريب الفقير**)، فهي نشاط لا يتطلب الكثير من المهارة أو الإبداع، أو يمكن أن يضطلع بها أي مُدّعٍ، يتمرّن عليها.). وقد لخّص بيلوك – **Belloc**، هذا الرأي، بقوله عام 1931: (**إنّ فن الترجمة هو فن فرعي، وغير أصيل**). ولقد قوبل بسوء الفهم لطبيعة الترجمة، أدّى إلى انحطاط قيمتها: ولم يكن هناك أي إدراك لأهمية الترجمة وصعوبتها. وبالتالي: كانت النظرة مستمرة إلى (**عُلوّ النص الأصلي، ودونيّة الترجمة**). كما أنّ فكرة أنّ (**الترجمة، خيانة للأصل**)، شائعة أصلاً في أوساط المثقفين. وهنا تشير – **لوري تشامبرلين – Chamberlain**، إلى – إضفاء الصبغة الجنسية: ففي العبارة الفرنسية – (Les belles infidels – الخائنات الجميلات): الترجمة لهذا التعبير الشهير، لابُدّ أن تكون: إما جميلة أو مخلصة، بالإضافة إلى أن كلمة (الترجمة) في الفرنسية، اسم مؤنث، مما يجعل تذكير العبارة مستحيلاً.). وهنا تؤكد تشامبرلين على (العلاقة الثقافية بين الإخلاص في الترجمة، وفي الزواج). وتقول سوزان باسنيت: (تعطينا الإحصاءات المعاصرة التي نجمعها عن النصوص المترجمة من قوائم الناشرين، مثالاً جيداً للنظرية القائلة: إنّ الأنظمة الهامشية، تقوم بالترجمة، بوفرة، على عكس الأنظمة الأدبية التي تعتبر نفسها أنظمة كبرى). ثمّ ظهرت (**نظرية الأنظمة المتعددة**)، وحاول العالمان البلجيكيّان – جوزيه لامبير – Lambert، وريك ڤان غورب – Gorp، عام 1985، أن يلخّصا إمكانات المنهج على نحو تفصيلي لكل من النصوص، ووسائل إنتاج هذه

النصوص: (دراسة المفردات والأساليب والتقاليد الشعرية والبلاغية، لكل من نظام المنبع، ونظام الهدف، وتحليل الطريقة التي توصف بها الترجمة (كترجمة أو اقتباس أو محاكاة أو حتى أصل) في نظام الهدف، ودورها ومكانتها في هذا النظام، وتتبع تاريخ نظرية الترجمة والنقد في آداب معينة، واقتفاء آثار دور الترجمات في تطور نظام ادبي ما، بهدف التوصل إلى حقيقة إذا ما كانت الترجمة، تلعب دوراً تقليدياً أم إبداعياً... الخ).

– وتقسم سوزان باسنيت مراحل تطوّر دراسات الترجمة إلى ما يلي:

1. بدأ تأثير الأنظمة المتعددة واضحاً، حيث كانت تحتوي على سلسلة من التحديات المباشرة للخطاب الراسخ للترجمة. ومن أهم سمات هذه المرحلة، كثرة الجدل، حول – نظرية تطابق الأنظمة.

2. المرحلة الثانية، كانت مهتمة أساساً، برسم خريطة للموضوع، وذلك عن طريق تتبع الأشكال التي اتخذها نشاط الترجمة في أوقات معينة. وكان التأكيد في هذه المرحلة على – نظام الهدف (المترجم إليه).

3. كان درايدن، قد قال في تقديمه لترجمة الإنياذا لفرجيل: (نحن نزرع الكروم، ولكن النبيذ، يخصّ مالكه)، لكن مدام دي جورني – M. de Gournay، قالت عام 1623: (إنّ القيام بعملية الترجمة، هو خلق عمل من جديد). فالأبحاث الجارية الآن، تضيف باسنيت، عن اللغة الاستعمارية التي يستخدمها المترجمون: (تمثل جانباً مهماً من جوانب المرحلة الثالثة لدراسات الترجمة). ويقترح أندريه لوفيفير، أنه يتعين دراسة الترجمة إلى جانب ما يسميه (إعادة الكتابات): سواءً على شكل النقد، أو الترجمة، أو التاريخ، أو فن تجميع المقتطفات، لتصبح وسيلة بالغة الأهمية، يستخدمها المعنيون بالحفاظ على أدب ما، لاقتباس ما هو أجنبي، ليلائم الثقافة المضيفة: (ولا يمكن إجراء دراسة أدبية مقارنة، بدون الاهتمام بالترجمة). – ويقول جاك دريدا: إنّ نص المنبع

ليس نصاً أصلياً على الإطلاق. فهو تعبير عن فكرة وعن معنى، وباختصار: هـو في حدّ ذاته، ترجمة. والنتيجة المنطقية، هي إلغاء الفاصل بين النصّ الأصلي والمتـرجم). فالمترجم، حسب كاثي ميزي – Mezei،: (هو قارئ وكاتـب في آن واحـد). ويقول أندريه لوفيفر: (الترجمة قناة تفتح، وتنفذ من خلالها التـأثيرات الأجنبيـة، لتخترق الثقافة المحلية، وتتحدّاها، وربما أيضاً، لكي تحولها عن مسـارها). وتـرى باسنيت ولوفيفر أن الوقت قد حان لإعادة الـتفكير في تهمـيش الترجمـة في الأدب المقارن.

وتنهي سوزان باسنيت، كتابها، بالقول: (الكتابة لا تحدث في فراغ، بـل داخـل سياق. فعملية ترجمة نصوص من نظام ثقافي معين إلى نظام آخر، ليست عملية حياديـة، أو بريئة، أو شفّافة، وإنما الترجمة نشاط شديد التفجّر والتعدّي). وتصل باسنيت إلى حدّ التطرّف، حين تطالب بجعل الأدب المقارن، فرعاً مُهماً من فروع دراسات الترجمة، لأنهـا تنسى أن الترجمة، رغم أهميتها، هي فرع من الفروع التي يدرسها الأدب المقارن. وكـأنّ كل مترجمي العالم قبل عام صدور كتابها 1993، لم ينتبهوا لأهمية الترجمة. لهـذا سـتظل الترجمة – من وجهة نظرنا – فرعاً أساسياً مهماً في: (علم التناصّ المقـارن)، أو: (علـم الشعريّات).

12. باجو: كلُّ مقارنٍ، هو وسيطٌ بالقوة:

يُشير دانييل هنري باجو، إلى أنّ (الأدب العام) هو نوع من (نظرية الأدب). ويقدم باجو أيضاً – وصفاً للخطوات التي يفترض اتباعها في المقارنة لكي تكون جيّدة:

1. عمل تمهيدي طويل، من أجل اختيار التجميع، واختيار الصيغة الدقيقة للعنوان، ومعرفة فائدة بعض المؤشرات، والاحتفاظ بنصّ أكثر غنى (بالروايات المختلفة) من نص آخر.

2. **عمل مشترك** (بين الأستاذ والطلاب)، للاستفادة من البيبلوغرافيا حــول الموضــوع المقترح من خلال العنوان، واستشفاف كيف تستطيع هذه العناصر الخارجــة عــن النص، توضيح المنهج، مع الاحتفاظ بخصوصية القراءة لكل نص.

3. إنّ قراءة مختلف النصوص المقارن بينها، مع قراءة الملاحظــات حــول البيبلوغرافيــا المستعملة، تبلور – إشكالية الموضوع. ثمّ: إعادة قراءة النصــوص وربطهــا، وهمــا مُمارستان تحدّدان معالجة منهج مقارني.

4. ينتج عن ذلك، قراءات جانبية، تعطي صلاحية وميكانية للمقارنة، ولسلسلة المقارنات التي تتطور من نصّ إلى آخر، وتقدّم أساس التركيب. وسيكون هناك تفكــير نظــري حول طبيعة النصوص (تفكير شعري)، والمشتركات والاختلافات بــين النصــوص.

وفيما يلي بعض أفكار باجو الأساسية:

• أولاً: التناصّ:

(تأثّرت **جوليا كريستيفا** في كتابها – **سيموطيقا، 1969**، قبــل أن تُــدخل مفهــوم التناص في كتابها، بأعمال **باختين**، حول الحوارية والتعددية في الرواية الــتي تمّ شــرحها وعرضها في مجلة نقد، منذ نيسان 1967 – عدد 239. وتتقاطع فكرة التناصّ مــع كــل (أدب مقارن حقيقي)، قائم على حوار الثقافات: كل نصّ يتشــكّل (كفسيفســاء مــن الاستشهادات)، وكلُّ نصّ هو امتصاص وتحويل لنصّ آخر أو لنصوص أخرى. ومن المهم الحديث عن (تناصيّة)، وليس (بيشخصية = علاقة بين شخصين). وكما قال **رولان بارت** أيضاً: فإن كل نصّ هو تناصّ مصنوع من نصوص أخرى، موجودة فيه بمستويات مختلفة. هذه العلاقة من الوجود المشترك بين نصين أو نصوص عديدة، تسمح بقراءة نصّ واحــد، يمكننا هنا أيضاً تسميتها (**المختلفة**). يستطيع هذا النص وحده أن يُقرأ (**كنصّ لاحق**)، فإنّ **كل نص هو تناص**، مصنوع من نصوص أخرى موجودة فيه بمستويات متغيّــرة. هــذه

العلاقة من الوجود المشترك بين نصين ونصوص عديدة، تسمح بقراءة نصّ واحد. يمكننا، هنا أيضاً تسميتها بالمختلفة. ويمكن أن يقرأ النص وحده كنص لاحق، بالمقارنة مع نصّ سابق داخلي.

- **ثانياً: علم الاختلاف:**

الهدف الأساسي للأدب المقارن، هو البقاء **(فوق) الحدود**، علماً **(فوقَ قومي)** وبمفهوم العالمية. ولا بأس من **(علم الاختلاف) كما قال روبير إسكاربيت**. وقد عرض **غوته**، فكرة (الأدب العالمي)، مطالباً بضرورة الانفتاح على الخارج، مع العودة الدائمة إلى الجذر الإغريقي: (إننا نسير نحو عصر الأدب العالمي). أمّا - **بيدرو هنريكيز يورينا، رائد المقارنيّة الأمريكية - اللاتينية**، فيقول عام 1921: **(الشيء المثالي في الحضارة، ليس التوحيد الكامل لكلّ الناس ولكل البلدان، ولكن الاحتفاظ بالاختلاف كله، ضمن مجموع منسجم)**. لهذا يجب أن نحدّد أن دراسة الاختلافات لا تنفي أبداً، في أفق البحث والتأمُّل، إمكانية تحقيق الهدف النبيل لغوته. ويقول الكاتب البرتغالي **ميغيل تورغا: (العالمي هو المحلّي، دون حدود)**. هناك حدود أخرى ترتسم، داخلية بالنسبة لفضاء قومي: أدب أمريكا اللاتينية، أدب العالم الثالث، الأدب العالمي، الفرانكوفونية، الأنجلوفونية، الإسبافونية... الخ. إنّ الحدود نفسها للنص الأدبي، هي التي يمكن أن تُدرس. ولا يستطيع الأدب العام والأدب المقارن أن يحصر نفسه ضمن مقاربات، دون أو مع حدود.

- **ثالثاً: النظريّة:**

اقترح **برونيل** - يقول باجو - في كتابه **(الوجيز في الأدب المقارن، 1989)**، ثلاثة قوانين، يمكن أن تحدد نوعاً من المنهج المقارني:

1. **قانون الانبثاق**: انتباه المقارن اليقظ، لظهور كلمة أجنبية، والحضور الأدبي أو الفني لعنصر أسطوري، ووجود إشارات واضحة أو غير واضحة، ومثل ذلك من نقاط

الانطلاق بالنسبة لبحوث مختلفة، تبدأ من الصورة الذهنية إلى الموضوعاتية، وانتهاءً بدراسة الأساطير.

2. **قانون المرونة**: يتعلق الأمر: بليونة العنصر الأجنبي ومقاومته، ضمن النص. وهو قابل للتكيّف، ومقاوم في الوقت نفسه، إنه قابل لكل أشكال التغيير. وهنا يوجّه برونيل نحو دراسة — التناصيّة.

3. **قانون الإشعاع**: يمكن أن يُعدّ العنصر الأجنبي، ضمن نص نقطة إشعاع واضح حيناً، وخفيّ وغير واضح حيناً آخر. ويكشف مثلاً خلفية نصيّة، لا يمكن دراستها، إلاّ من خلال العودة إلى عنصر أجنبي، دون نسيان أن **الاستعارة**، يمكنها دائماً أن تشكل خطراً، أو تقلل من أصالة نصّ معيّن.

- ويعلّق — باجو، بأنّ هذه المقترحات قابلة لأن توجه إلى عدد من الدراسات المقارنية. وبالوصول إلى **تصورات عامة**، يكمل الأدب العام والمقارن، مسيرة مهمة: ولأنه جزء من الدراسة التاريخية، فإنه يمرّ عبر (التحليل الشعري)، وينفتح على التأمل النظري.

• رابعاً: الاتصالات والتبادلات:

على المثقف المقارن أن يعيد تشكيل أجواء عقلية، وجغرافية للتبادلات، ومتابعة حركة الأفكار والأشكال، وإعادة زرعها. إنّ منطقة — (**Rio de la plata**) التي تضمّ قسماً من محيط بيونيس أيريس، والواجهة البحرية للأرغواي، وقسماً من الباراغواي... تشكّل منطقة غنيّة للاتصالات، والتبادلات بين تقاليد وطنية متنوعة، خاصة بين هذا القسم من أمريكا... وأوروبا: اختلاط الشعوب، الوجود النشط في بوينيس أيريس، لجاليات: إيطالية، سلافية، وألمانية. هذه الحقائق الثقافية تؤثر في الإبداع الأدبي والحياة العقلية. ويمكن للمنطقة الأدبية أن تشمل تقريباً، **دولة صغيرة بكاملها**، تكون مركزاً نشيطاً للتبادلات مثل: هولندا في القرنين السابع عشر والثامن عشر. ويمكن أن نستشهد أيضاً، بسويسرا،

أو ببعض المناطق المدنية مثل: **جنيف، بال، زيوريخ**. ويمكن أن تقتصر المنطقة الأدبية على إقليم حدودي، أو (ثغر)، مثل: **الألزاس**، أو (تخوم) مثل: **Trieste** – ملتقى ثلاثة تقاليد أدبية: إيطالية، ألمانية، سلوفينيّة. ويجب على **المقارنة الاسبانية، وحتى الإيبيريكية**، أن تأخذ في الحسبان، وجود مناطق: **كاتلان**، وغاليسينية، واللهجة المتقلبة بين الكاستيلية، والبرتغالية التي قدّم عنها – **فيديلينو فغيريدو** – الرائد البرتغالي الرائد، لمحة في كتابه (Pirene) عام 1953. ومن الواضح أن المراكز هي مدن، ومؤسسات أدبية وثقافية: هناك عواصم سيطرتها الأممية واضحة: **برشلونة، ليون، مرسيليا، فينيسيا، طنجة، توليدو**.

– أما – **الوسطاء: فالوسيط** – حسب باجو أيضاً –هو: قيمة عقلية، ناقل للأفكار والمعارف، له أوجه عديدة، ويمكن أن يتحدد ميله عبر طرق مختلفة:

1. من خلال معارفه (خاصة: اللغوية)، وسيكون في هذه الحالة مترجما.
2. من خلال غنى معارفه عن العالم الخارجي وتنوعها (الرحلات واللقاءات)، ويستطيع كاتب معروف أن يقوم بدور الوسيط.
3. من خلال قدرته على الشهادة، وبصورة عامة، من خلال إرادته على نشر أفكار ومعلومات عن العالم الخارجي.

ومن هنا يرى باجو، ضرورة دراسة: حياة الوسيط، مراسلاته، دراساته، وفهم استراتيجية التفكير، وانتقاء الموضوعات أو الكتب التي سيتكلم عنها، وطريقة توجيه تفكيره، الإجابة عن توقعات جمهوره وأقرانه، وتجديد ذهنه، وشحذه من أجل الاكتشاف. ثمّ يقرر باجو ما يلي: **(كل مقارن، هو وسيط بالقوّة)**.

• خامساً: شعرية الترجمة:

تعني الترجمة – والكلام دائماً لباجو – **أن ننقل نصّاً من ثقافة إلى أخرى**، ومن **منظومة أدبية معينة إلى منظومة أخرى، فهي: إدخال نصّ في سياق آخر**. ويشرح باجو:

إنّ قراءة نصّ أجنبي، ستنتج نصاً ثانياً، أو نسخة ثانية عن الأول. فالترجمة هي التعبير اللغوي والأدبي عن تباعد بين ثقافتين، وهي التعبير عن الاختلاف أيضاً. هذا الاختلاف، هو بالتحديد الجزء المبدع والأصيل في حالة الترجمة. الترجمة فعل قراءة وتفسير، وإعادة كتابة، ومشروع استيراد وتطبيع، وهي نتيجة مجموعة من الخيارات ذات طبيعة لغوية، وأسلوبية، وجمالية، وأيضاً: إديولوجية. أما مجال الدراسات المقارنة للترجمة، فهي، تبدأ من: المعطيات التاريخية والثقافية التي تختبر حضور الاتصالات اللغوية ودورها، وكذلك: ظواهر التبادلات، والانتقالات اللغوية والأدبية والجمالية والإيديولوجية (مسائل المثاقفة)، وحتى الوقائع الشعرية، مروراً بسلسلة التجارب الثقافية وحقائقها التي تختصرها كلمات: القراءة والتفسير والتلقي. - ومن جهة - تاريخ الترجمات، يقول باجو: ترجمت فرنسا لحقبة طويلة، أقل بمرّتين من ألمانيا: أقل من ثلاثة آلاف عنوان عام 1977، مقابل أكثر من ستة آلاف في ألمانيا. وبين عامي 1945-1975، نجد أنه من أصل أربعمائة ألف عنوان، تشكل الإنتاج الفرنسي الطباعي، هناك خمسة وأربعون ألف عنوان مترجم من بلدان مختلفة، أي ما يمثل 11% من مجموع الإنتاج. كما يلاحظ باجو ويسجّل ظاهرة: عدم توازن وتناسق في التبادلات.

وتسمح دراسة المستوى الشعري، بمجموعة من الدراسات المتنوعة والأبحاث حول الترجمة الأدبية، وجمالية التلقي بما يلي:

1. نسخ متعددة للنص المصدر نفسه، ضمن لغة المصبّ.
2. ترجمات عديدة في عصر واحد للنص - المصدر الواحد، في لغة المصبّ نفسها، أو ضمن منظورات تزامنية عديدة. نقارن إذن، مقاربات مختلفة لنص واحد.
3. خصوصية بعض الترجمات.

4. نماذج من الدراسة التي تقوم تحديداً على شعرية الترجمة، والتي تقود إلى تأملات في المتعذر نقله أو حدود الترجمة. وبالتالي يمكن لدراسة الترجمة أن تدرس أفقين: **شعرية النصّ، وشعرية التلقي.**

• سادساً: الآخر والغيريَّة:

لقد كانت دراسة **صُوَر الأجنبي** وتجلياته خلال عقود طويلة، أحد الأنشطة المفضلة لدى المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن. وأثارت دراسة الصُّوَر انتقادات واسعة، لأنها تخلط بين الأدب والتاريخ. ويتقاطع هذا النوع من الدراسات مع البحوث، حول ثقافات أخرى، والغيرية، والهوية، والمثاقفة، والتنافر الثقافي، والاستلاب الثقافي، والرأي العام أو الخيال الاجتماعي. ويضيف – باجو، بأن كل صورة تنبثق عن إحساس، مهما كان ضئيلاً (بالأنا) بالمقارنة مع الآخر، وبِ (هنا) بالمقارنة مع مكان آخر. الصورة هي إذن: **تعبير أدبي، أو غير أدبي، عن انزياح ذي مغزى بين منظومتين من الواقع الثقافي.** فنحن نجد مع مفهوم **الانزياح، البعد الأجنبي** الذي يؤسس كل فكر مقارني. فالصورة هي أيضاً: إعادة تقديم واقع ثقافي يكشف من خلاله الفرد والجماعة الذين شكّلوه (أو يتقاسمونه أو ينشرونه)، ويترجمون الفضاء الاجتماعي والثقافي، والإديولوجي والخيالي الذي يريدون التموضع فيه. والصورة، لغة رمزية داخل منظومة ثقافية، وخيال اجتماعي، هو موضوع الصورة. ويطلق (النمط)، رسالة أساسية، ينشر هذا الرمز صورة أساسية أولية وأخيرة وجوهرية. ويستطيع النمط بتوسع أن يكون عالمياً جمعياً. ويستخدم أيضاً في حكاية مع زمان ماضٍ، فهو التعبير عن زمن متوقف: زمن الماهيات. والنمط ليس متعدد الدلالات الثقافية: في المقابل، هو متعدد السياقات، قابل لإعادة الاستخدام في كل لحظة. **والصورة هي ترجمة للآخر، وهي أيضاً ترجمة ذاتية.** ويتطرق باجو للمواقف الأساسية الثلاثة:

1. **الموقف الأول: الهَوَس:** يُعد الواقع الأجنبي بالنسبة لكاتب أو جماعة، متفوقاً حتماً على الثقافة الأصلية. هذا التفوق يتأثر جزئياً أو كلياً بالثقافة الأجنبية. ونتيجة ذلك، يتم تفضيل كل ما هو أجنبي، في مقابل الرؤية السلبية الانتقاصية للثقافة الأصلية.
2. **الموقف الثاني: الرُهاب:** الرهاب عكس الهوس، حيث يؤدي إلى اعتبار الواقع الأجنبي مُتدنّياً، مقابل تفوق الثقافة الأصلية.
3. **الموقف الثالث: التسامح:** ينظر للواقع الأجنبي ويحكم عليه بصورة إيجابية. فالتسامح هو الحالة الوحيدة للتبادل الثنائي والحقيقي. ويجب أن نفهم ضرورة عدم خلطه بالهوس الذي يعيش على الاستعارات، في مقابل التسامح الذي يعيش على المعارف المتبادلة.
4. **الاحتمال الرابع:** تبقى حالة للرمز، تنتفي فيها مثلاً: ظاهرة التبادلات والحوارات، لإفساح المجال أمام مجموعات أخرى في طريق الاندماج، أو في طريق إعادة وحدة ضائعة: وحدة جرمانية، وحدة لاتينية، وحدة سلافية، وحدة عالمية، عالميات من كل الألوان، حيث يبدو من الصعب الكشف عن الحركات الإيجابية أو السلبية.

- كل أدب يركز على أسس هويته، حتى عبر التخيل، ينشر صُوَر الآخر، من أجل أن يشكل نفسه ويتحدث عنها – كما يقول باجو.

• سابعاً: تصنيفات الموضوعات:

صنّف – س. س. براور، 1973، الموضوعات إلى خمسة عناوين:

1. الظواهر الطبيعية (البحر)، والشروط الأساسية للوجود (الأحلام)، والمشاكل الأزلية للمسيرة البشرية.
2. الدوافع المتواترة للأدب والفولكلور (الأمنيات الثلاث، الحلقة السحرية).
3. المواقف المتواترة (الابن المعارض للأب).

4. النماذج الاجتماعية والمهنية والأخلاقية (الفارس، المجرم، الرحّالة).

5. الشخصيات المتفرّعة عن الأسطورة والأدب (بروميثيوس، هاملت).

ويرى باجو أنّ الموضوعات تصبح، وسيلة لإعادة رسم التجمعات الأدبية التي تتجاوز الحدود اللغوية والتاريخية. وإذا أخذنا (شعرية الفضاء) لباشلار، وما قاله جورج بوليه: (يستطيع النقد الموضوعاتي أن يكشف ما ينتقل من فكر إلى آخر، وما يتبدّى ضمن الأفكار المختلفة، بوصفه مبدأها أو أساسها المشترك، وهو يسعى إلى الذوبان مع تاريخ الأفكار والمشاعر والخيالات)، إذا أخذنا بذلك – يقول باجو – يصبح الموضوع: مادة تاريخية وثقافية تشكل النصوص، ورهاناً شعرياً، وخيطاً موجهاً للمقارنة، بالانتقال من نص إلى آخر. ويسمح الموضوع (الصورة)، بتمييز العقيدة عن المتخيل. ويمكن الوصول إلى (شعرية موضوعاتية مقارنة). كما عند: باشلار، جان – بيير ريشار، برونيل.

- **ثامناً: شعرية الأسطورة:**

يهتم بالأسطورة علماء الفلكلور والإناسة ومؤرخو الديانات، وعلماء الاجتماع. والأساطير هي: كل ما حوله الأدب إلى أساطير، **كل ما استطاعت ثقافة معينة أو أرادت تحويله إلى أسطورة**. وقد حافظت الأسطورة على ثلاث سمات من (البنية)، استخرجها – جان بياجيه، وهي: **الشمول – التحول – والتنظيم الذاتي**). وقد **اكتسبت الأساطير اليونانية، شموليتها من هيمنة أوروبا الثقافية**. ويميّز برونيل، بين ثلاثة عناصر لتعريف الأسطورة: الوظائف، الأسطورة، السرد. وعرّفها توماشيفسكي بأنها نظام من الدوافع. أما تعريف – **ميرسيا إلياد**، للأسطورة، فهي: **(تروي الأسطورة، قصة مقدسة، وتسرد حدثاً جرى في الزمن الأول، الزمن الأسطوري البدائي)**. ويعرّفها **جيلبير ديران**، بأنها: (نظام دينامي من الرموز والنماذج والتصورات الخيالية التي تحاول أن تتآلف مع حكاية، بتأثير مخطط ما).

• تاسعاً: الأشكال والأجناس:

تستخدم كلمة - **شكل:** لكي تُعيّن عنصراً، يؤدي إلى التنظيم الداخلي للنص المدروس، أو يسمح بدراسات ما وراء نصيَّة ذات طبيعة تاريخية أو شعرية مثل: حياة الأشكال الأدبية. ويؤكد باجو أن الجنس، **ليس إلاّ وجهاً خاصاً للشكل.** وعندما يميل الشكل، لأن يتطابق مع النص في كليته، يمكن القول إن **الشكل يميل لأن يصبح - جنساً.** ثمّ يدخل الموضوع - ثالثاً - في الجدل بين الشكل والجنس. وهكذا: يمكن أن نطلق اسم (النموذج) على النص الذي يقدم إمكانية لاستعارات عناصر شكلية وموضوعاتية وتقليدها واقتباسها. فالمقارن غالباً، ما يجمع أشكالاً متشابهة ويقارن بينها. فالتشابهات بين الأشكال الأوروبية أو الغربية، تقود المقارن إلى مواجهة شعرية اختلافية، تركز على الأجناس الفرعية، وتمارس تجميعات بارعة للنصوص.

• عاشراً: من الشعرية المقارنة إلى (ما بين - السيميائية):

في أول دراسة في **الشعرية المقارنة** (الموسيقا والأدب، 1994)، يجذب **جان - لوي باكي،** الاهتمام إلى (التحويل الإجباري) الذي يقود إلى استخدام تعبير مستعار من اللغة التقنية الموسيقية. ويمكن تعريف **(الشعرية)**: بوصفها: **عرضاً وتحليلاً نقدياً لتعابير مستخدمة في الدراسات الأدبية، وحتى في الدراسات الموسيقية. ويبقى المنظور هو المنظور، أي تحديد المعارف التي يمكن استخلاصها من حقيقة الظواهر الأدبية والموسيقية، وتصحيحها)**، لكن الشيء الوحيد الممكن - يقول باكي - هو الانتقال الإبداعي: انتقال داخل لغة - من شكل شعري إلى شكل شعري آخر، وانتقال من لغة إلى لغة أخرى، أو: **انتقال: ما بين - سيميائي،** من منظومة رموز إلى منظومة أخرى: مثلاً: من فن اللغة إلى الموسيقا، والرقص والسينما أو الرسم. ولكن سبق أن قال **ميشيل فوكوه: (لا يمكن للرسم واللغة أن يذوب أحدهما في الآخر).**

• أحد عشر: الأدب العام والمقارن:

يقول باجو – منذ قرن، يدرس الأدب العام والمقارن – الآداب، في علاقتها مع العالم الخارجي، والفنون، والممارسات الثقافية والاجتماعية، وليس في ذاتها. لهذا يجب أن يدرس الأدب، ليس بوصفه كتلة من الوقائع والظواهر والنصوص فقط، بل بوصفه فعلاً خلاّقاً، وتأكيداً لخيال إبداعي: البعد الشعري. ويستطيع الأدب المقارن العام، من خلال جعل الرابطة والعلاقة والمقارنة، موضوع تأملاته، أن يخطّ طريقاً أصيلاً بين تجربتين: النظرية، والمنظور التركيبي. كما يسمح بالتعرف على خطرين متناقضين: خطر تشظية العالم إلى كتل مبعثرة، وعولمة الظواهر والنشاطات الثقافية.

مراجع وهوامش:

1. بول ڤان تيغم: الأدب المقارن – ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة،1945– ص:1-2.
2. نفسه، ص: 10.
3. نفسه، ص: 15.
4. نفسه، ص: 18.
5. نفسه، ص: 19.
6. نفسه، ص: 21.
7. نفسه، ص: 36.
8. نفسه، ص: 62.
9. نفسه، ص: 63.
10. نفسه، ص: 70-71.
11. نفسه، ص: 74.
12. نفسه، ص: 84.
13. نفسه، ص: 94.
14. نفسه، ص: 123.
15. نفسه، ص: 174.
16. نفسه، ص: 178.
17. نفسه، ص: 195.
18. ماريوس غويار: الأدب المقارن– ترجمة: هنري زغيب،دار عويدات، بيروت، 1978– ص:11-12.
19. نفسه، ص: 15.
20. نفسه، ص: 25.
21. نفسه، ص: 54.
22. نفسه، ص: 67.
23. نفسه، ص: 89.
24. نفسه، ص: 90.

25. نفسه، ص: 100.

26. نفسه، ص: 109.

27. نفسه، ص: 7.

28. رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب – ترجمة: محي الدين صبحي، ط2، المؤسسة العربية، بيروت، 1981 – ص: 49.

29. نفسه، ص: 51.

30. نفسه، ص: 52.

31. نفسه، ص: 53.

32. روني اتيامبل: أزمة الأدب المقارن، ترجمة: سعيد علّوش، المؤسسة الحديثة، الدار البيضاء، 1987 – ص: 10.

33. نفسه، ص: 15.

34. نفسه، ص: 17.

35. نفسه، ص: 19.

36. نفسه، ص: 24.

37. نفسه، ص: 31-32.

38. نفسه، ص: 54.

39. نفسه، ص: 65.

40. نفسه، ص: 75.

41. رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة،الكويت، 1987– ص: 344.

42. نفسه، ص: 349.

43. نفسه، ص: 351.

44. نفسه، ص: 352.

45. نفسه، ص: 358.

46. نفسه، ص: 362-363.

47. نفسه، ص: 364-365.

48. نفسه، ص: 371.

49. هاري ليفين: انكسارات – مقالات في الأدب المقارن، ترجمة: عبد الكريم محفوض، وزارة الثقافة، دمشق، 1980 – ص: 9.

50. نفسه، ص: 7.

51. نفسه، ص: 329-342.

52. بيير برونيل، كلود بيشوا، أندريه روسّو: ما الأدب المقارن، ترجمة: غسّان السيد، دار علاء الدين، دمشق، 1996 – ص: 7.

53. نفسه، ص: 11.

54. نفسه، ص: 18.

55. نفسه، ص: 19.

56. نفسه، ص: 19-20.

57. نفسه، ص: 25.

58. نفسه، ص: 35.

59. نفسه، ص: 49.

60. نفسه، ص: 52-53.

61. نفسه، ص: 69.

62. نفسه، ص: 78-79.

63. نفسه، ص: 82.

64. نفسه، ص: 83-85.

65. نفسه، ص: 89-90.

66. نفسه، ص: 107-109.

67. نفسه، ص: 126.

68. نفسه، ص: 135.

69. نفسه، ص: 174.

70. نفسه، ص: 172.

71. نفسه، ص: 173.

72. الكساندر ديما: مبادئ علم الأدب المقارن – ترجمة: محمد يونس، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987 – ص: 8-9.

73. نفسه، ص: 9-10.

74. نفسه، ص: 14.

75. نفسه، ص: 16-17.

76. نفسه، ص: 63.

77. نفسه، ص: 64.

78. نفسه، ص: 65.

79. نفسه، ص: 72.

80. نفسه، ص: 141.

81. هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي – ترجمة: رشيد بن حدّو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2004 – ص: 29.

82. نفسه، ص: 34.

83. نفسه، ص: 35.

84. نفسه، ص: 40.

85. نفسه، ص: 44.

86. نفسه، ص: 56.

87. روبرت هولَبْ: نظرية التلقي – مقدمة نقدية – ترجمة: عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000.

88. يو وان هاويي: الأدب المقارن في الصين – ترجمة: عوني أبو غوش، عمّان، ديسمبر، 2004: هذه الترجمة لم تنشر بعد. وهي مأخوذة من المرجع التالي:

- Yuan Hoayi: Survey of Current Developments in the Comparative Literature of CHINA-COWRIE, A Journal of Chinese comparative Literature Studies, Volume I, Issue I, Guangxi University, 1983 – p: 81-125.

89. أولريش فايسشتاين: التأثير والتقليد، ترجمة: مصطفى ماهر، مجلة – فصول، القاهرة، أبريل، مايو، يونيو، 1983 – ص 18-25.

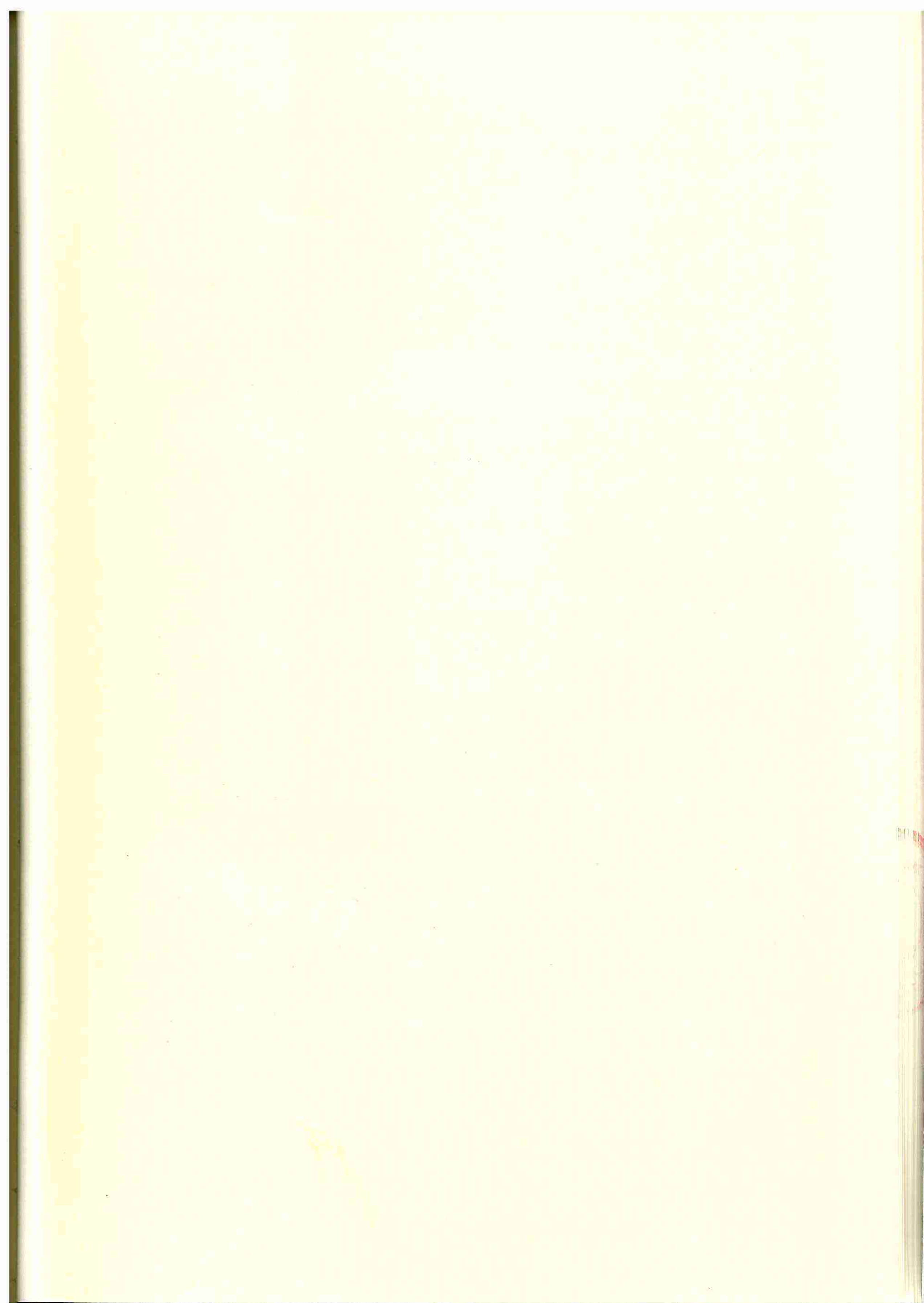
90. جون فليتشر: نقد المقارنة، ترجمة: نجلاء الحديدي، مجلة فصول، القاهرة، أبريل، مايو، يونيو، 1983 – ص 59–70.

91. د. و. فوكيما: الوضع المعرفي للأدب المقارن – ترجمة: جامعة دمشق، (نسخة ستانسل)، محاضرة ألقيت في المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن، دمشق، 1986.

92. إلرود إبش... و د. و. فوكيما: نظرية الأدب في القرن العشرين: في كتاب: نظرية الأدب في القرن العشرين – ترجمة: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1996 – ص: 34-35.

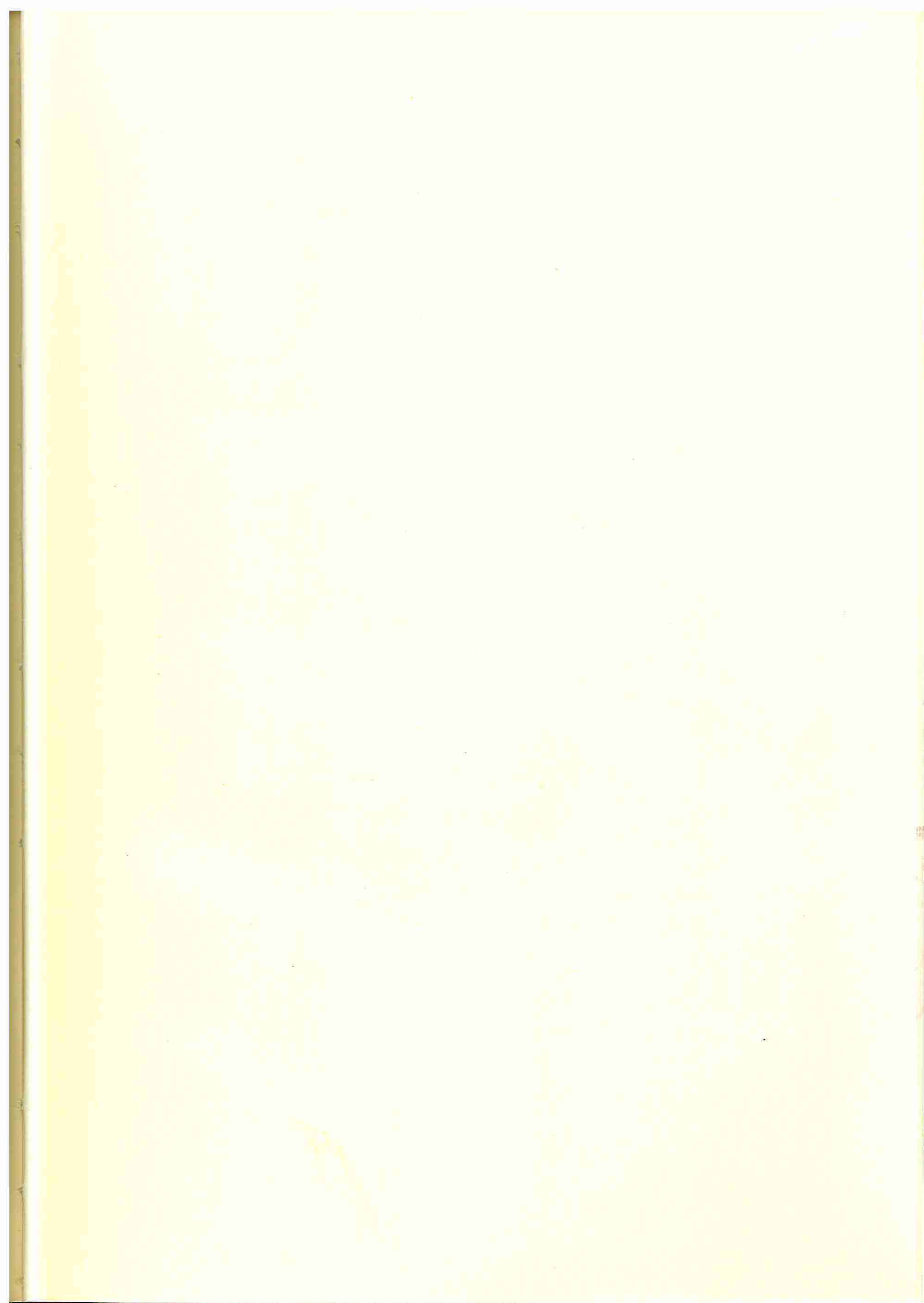
93 سوزان باسنيت: الأدب المقارن – مقدمة نقدية – ترجمة: أميرة حسن نويرة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999.

94. دانييل – هنري باجو: الأدب العام المقارن – ترجمة: غسّان السيّد، اتحاد كتاب سوريا، دمشق، 1997.



الفصل الخامس

النقد المقارن ... في ألمانيا



منذ (لاوكوون – Laokoon)، **ليسنغ** سنة 1766، في مناقشته للمنحوتات الإغريقية والفوارق بين فن النحت وفن الشعر، بدأت ملامح توجه عالمي باتجاه توحيد النظرة العالمية حول الفنون والآداب. ثم تلاه هيردر، (1744–1803) الذي بحث في كتابه: (أثر فن الشعر في عادات الشعوب في العصور القديمة والحديثة – 1781)، مسألة قوة إشعاع الثقافة الوطنية في الثقافة الفكرية للشعوب الأخرى. وقد حث هيردر على **دراسة الثقافة العربية، وثقافة شعوب آسيا**: (لو كان صوتي مقنعاً لاستخدمته في تشجيع كل باحث ذكي في التاريخ على دراسة أصل الثقافة في آسيا، حسب أشهر ممالكها وشعوبها، دون فرضية، ودون دعوة إلى استبداد رأي خاص). و(**بالنسبة للعرب، تعتبر لغتهم أنبل تراث حتى الآن، فهي تشد حتى الآن**، رباط المواصلات والتجارة **بين مختلف شعوب عالم الشرق. وهذا ما لم تفعله أية لغة أخرى**). ثم يتطرق هيردر لفن الشعر العربي، وذكر، كتاب: ألف ليلة وليلة الذي ترجمه الفرنسي **أنطون غالان**، (1704–1717)، فينعكس إعجاب هيردر بالثقافة الشرقية في مجموعته من الأغاني الشعبية (**أصوات الشعوب في أغانيها**)، وفي كتابه (**أغاني الحب، أقدمها وأجملها من الشرق**). ولقد كان **الأخوان – شليغل** – يدعوان إلى وضع (تاريخ الأدب العالمي) الذي يضم الأدبين الإغريقي والروماني، وكذلك مرحلة الأدب المعاصرة. فقد رسم **فريدريك شليغل**، بانوراما عريضة للأدب العالمي في محاضرته التي ألقاها في جامعة فيينا (1812). أما أخوه **أوغست شليغل**، فقد وجه أنظار القارئ الألماني نحو شكسبير، ونحو الشعر الإيطالي والاسباني والبرتغالي (1804). وفي الوقت ذاته كان – **فريدريك بوترفيك** – يعمل خارج حدود المدرسة الرومانتيكية – التي لم يكن من أنصارها – على رسم صورة واسعة للشعر الإيطالي والاسباني والفرنسي والبرتغالي، كذلك فن الخطابة اعتباراً من القرن الثالث عشر. ثم الفرنسية **مدام دي ستال** في كتابها (في ألمانيا)، التي ساهمت في انفتاح الفرنسيين على

النتاج الرومانتيكي الألماني، وعلى الفلسفة الألمانية، وعلى نظرية ربط الأدب بالنظم الاجتماعية، حيث كانت تهدف إلى انتقاد نظام نابليون، (رغم أن هدف كتابها هو لفت انتباه المثقفين الفرنسيين إلى الثقافة الألمانية).

كل هذه المقدمات الانفتاحية على الآداب العالمية، ظلت دون تأطير نظري، إلى أن جاء (غوته) **الأديب الألماني الكبير** – الذي كان أول من أشار إلى إمكانية تقارب آداب العالم، وأطلق مصطلح (**الأدب العالمي – Welt Literature**)، الذي يعتز به الألمان، للتدليل على كونهم أول من توجه نحو دراسة الآداب العالمية، لقد كان ذلك تحت تأثير الانفتاح الرومانتيكي. وقد طبق جوته، انفتاحه، عملياً، حين تواصل مع الآداب الشرقية، وخصوصاً العربية، تحت تأثير المستشرق النمساوي (يوزف فون هامر – بورغشتال). ومن أبرز أعمال جوته (**الديوان الشرقي**)، ويتألف من قسمين: القسم الأول، هو القسم الشعري، أما الجزء الثاني، فهو الجزء النثري الذي اشتمل على آراء غوته في الأدب العربي. وقد سمّى هذا الجزء (ملاحظات ودراسات في سبيل فهم أفضل للديوان)، كما لاقت دعوة جوته للانفتاح على الآداب الأخرى، صدى إيجابياً، يقول جوته: (**ينتهي كل أدب إلى الضيق بذات نفسه، إذا لم تأت إليه نفائس الآداب الأخرى لتجدد من ديباجته). وهذا النوع من المثاقفة هو النوع الإيجابي الطبيعي**. أما دعوة غوته للأدب العالمي، فهي غير واضحة، وقد تعرضت لتفسيرات عديدة. ونعتقد أنها لا تتجاوز فكرة انفتاح الآداب على بعضها البعض، مما يحقق في النهاية مشاركات عديدة. أما التفسير الذي يرى أن جوته كان يحلم بأدب عالمي واحد، تمحى فيه الخصائص القومية والحدود بين الآداب، فهو تفسير مستحيل التحقيق، لأن إلغاء الخصوصية، ينتهي بالأدب إلى التقليد، ويتناقض هذا مع ضرورة التنوع، كشرط أساسي لحيوية أدب العالم. إننا يمكن أن نقارب النظرة النقدية عالمياً فهذا أسهل، أما تقارب الإبداعات فمسألة أخرى. لقد انتقد رينيه **ويلك**، اصطلاح (الأدب العالمي)، حين قال: (إن اصطلاح الأدب العالمي من وضع جوته، شديد الفخامة بلا مناسبة، إذ يعني ضمناً أن الأدب، ينبغي أن يدرس

على اتساع القارات الخمس كلها: من نيوزيلندة إلى آيسلندة. وفي حقيقة الأمر – يضيف ويليك – أن جوته لم يكن يدور بخلده مثل هذا المعنى. فقد استعمل هذا الاصطلاح، ليبشر بوقت تصبح فيه كل الآداب، أدباً واحداً... والاصطلاح يحمل فكرة توحيد الآداب جميعها في تركيب عظيم، تلعب فيه كل أمة، دورها، ضمن ائتلاف عالمي). غير أن جوته ذاته رأى أنها فكرة شديدة البعد. وما من أمة ترغب في التنازل عن شخصيتها. وفي الغالب يستعمل اصطلاح الأدب العالمي بمعنى ثالث، فقد يعني الكنز العظيم من الآثار الكلاسيكية، كآثار، هومر، دانتي، ثربانتس، شكسبير، وجوته، ممن طبقت شهرتهم الآفاق. وبذلك يغدو الاصطلاح – كما يقول ويلك: (مرادفاً لـ (الروائع)، لمختارات من الأدب العالمي، ذات أهمية نقدية وتربوية)... ولكن رأي ويلك هذا بحاجة أيضاً للنقاش، خصوصاً حول فكرتي: (التركيب العظيم)، و(الروائع) لأن فكرة الروائع تلغي حركية الأدب وتحصره في مجموعة من (العباقرة)، وبالتالي يبقى مرتبطاً بالمركزية الأوروكيّة، بينما لم يقصد جوته ذلك.

أما فكرة (التركيب العظيم)، فلا نعتقد أن جوته فكر في هذا، لقد كان جوته يعني بذلك، أن (التعصّب) يمنع تلاقح الثقافات. وفكرة (الروائع)، تندرج في التعصب، لأنّ التركيب العظيم الذي كان جوته يحلم به، هو إزالة الحواجز ولقاء الثقافات. ولم يقصد أنّ الآداب العالمية، ستصبح كتلة واحدة.

-2-

كان الأدب المقارن في ألمانيا، يعتبر دائماً ومنذ البداية فرعاً من تاريخ الأدب، وكان – **كاسبر دانيال مورهوف K. Morhof** – أول من تنبه إلى أهمية الأدب المقارن في الدراسات الجامعية، وأول من أدخله في المناهج، تحت اسم تاريخ الأدب العام. وظل الحال كذلك حتى قرب نهاية القرن التاسع عشر. وفي سنة 1880م كان شميت – **Schmidt** – يحاضر في جامعة فيينا، وجاء في سياق محاضرة له (أن تاريخ الأدب، يجب أن يكون جزءاً من تاريخ التطور الثقافي والروحي للأمم التي يقارن بين آدابها... ولكن قيام أدب قومي، لا

يستتبع بالضرورة، فرض حماية جمركية صارمة لوقايته من المنافسة). ثم جاء موريتس كاريير – Carriere – الذي يعتمد منهجه على دراسة الموضوعات المتشابهة في الأعمال الأدبية. فكان يرمي في النهاية إلى دراسة تاريخية مقارنة لأنواع الشعر المختلفة. وقد شغل كاريير، (منصب أستاذ فلسفة الجمال في أكاديمية الفنون الجميلة، ثم في جامعة ميونخ. وانتخب عضواً في المجمع العلمي. وقد ألف كاريير، (1817-1895) كتباً كثيرة أشهرها: (فلسفة الجمال – 1885)، ثم كتابه: (جوهر الشعر وأشكاله – دراسة في فلسفة الجمال والفن). وكان قد نشره عام 1854، ثم أعاد طبعه سنة 1884م، من جديد، تحت عنوان: (الشعر: جوهره وأشكاله، وفق أسس تاريخ الأدب المقارن). وهو كتاب ضخم يزيد عدد صفحاته عن سبعمائة. ويذكر كاريير – **الأدب العربي** – لأول مرّة، عند حديثه عن البيت الشعري، فيصفه أولاً بأنه يتطلب قالباً محدداً، تأخذ فيه كل كلمة مكاناً ثابتاً لا تحيد عنه، وتستمد معناها من موقعها في البيت، ويتحدث عن الأدب العربي، بصورة أطول، عندما يدرس نشأة الأنواع الملحمية في ضوء تاريخ الأدب المقارن.

ولم يدخل الأدب المقارن نطاق الدراسة الجامعية إلاّ بعد سنة – 1887م. وبفضل – **ماكس كوخ Koch** –، فقد نشر في أول عدد من أعداد **مجلة الأدب المقارن** التي كان يصدرها، مقدمة ذات شقين: الشق الأول: عبارة عن استعراض سريع للنقد الأدبي المقارن في ألمانيا – ابتداءً من – مورهوف – إلى بنفي Benfey – وجودكه – Godeke. والشق الثاني: عبارة عن **قائمة بمجالات التخصص في الأدب المقارن**، حصرها فيما يلي:

1. **فن الترجمة.**
2. **تاريخ الأشكال والموضوعات الأدبية.**
3. **تاريخ الأفكار السائدة في العصر.**
4. **العلاقة بين تاريخ الأدب والتاريخ السياسي.**

5. **الروابط بين الأدب والفنون التشكيلية، وبينه وبين التطورات الفلسفية.**

6. **علم الفولكلور الذي وصل إلى مرحلة النضج، وأصبح يجبر على الاحترام بعد أن كان مهملاً منبوذاً من الجامعيين.**

ولم يتردد كوخ في أن يجعل الأدب الألماني، هو المدخل إلى هذه التخصصات، وأن يدعو إلى دراسة الأدب الحديث في نطاق التطور التاريخي، وإليه يرجع الفضل في إسباغ الأكاديمية على دراسة الخرافات والأساطير والحواديث والأمثال الشعبية الشائعة، ليس فقط في أوروبا، ولكن خارجها أيضاً، بما في ذلك الهند وإفريقيا والصين. وهو الذي تناول مع تاريخ الأدب، التاريخ الديني والسياسي، ونوّه بتأثير الآداب بعضها ببعض. أما ماير - **Mayer** - فقد ظل يدافع عن فكرة (الأدب العالمي) - لا الأدب المقارن - وكان ماير، يحشر في نطاق الأدب العالمي، الأعمال العلمية. وبعده جاء آرنست إلستر - **Elster** - وفصل العلاقة بين الأدب العالمي والأدب المقارن في **مجلة الصدى الأدبي**، Das Litteratesche Echo، الصادرة سنة 1900م. وأعلن في مقالاته، أن ألمانيا تشعر دائماً بالفخر والاعتزاز، وهي تدرس أدبها الزاخر الغني: (أليست ألمانيا، هي التي أعطتنا هيردر وجوته الذي يعتبر أول من أطلق اسم الأدب العالمي؟). ولم تتم الدعوة إلى إنشاء كرسي للأدب المقارن، إلاّ على يد الأستاذ - **هانس دافس** - **Daffis**، **من جامعة جوتنجن**، الذي كتب مقالاً في مجلة الصدى الأدبي عن الأدب والجامعة.

وبعد الحرب العالمية الأولى، نجد تيارين متعارضين يسيطران على الحركة الأدبية في ألمانيا: تيار يدفع **بالأدب القومي** إلى مكان الصدارة، بحيث تختفي أمامه الآداب الأخرى. وتيار آخر يمجد السلام والتعايش، ويحلم بتحقيق **ولايات متحدة أوروبية**، ولم يتسن إنشاء منابر للأدب المقارن، إلاّ في العشرينات من هذا القرن، حيث شغل هذا المنصب في **جامعة لايبزج** - فكتور كلمبرر - Klemperer، وفي **جامعة ورزبورغ** - إدوارد فون يان

– Von jan ... وكان همهما تطبيق المنهج المقارن على اللغات والآداب الرومانتيكية، ثم السعي بعد ذلك إلى إرساء قواعد الأدب العالمي الذي لا يقف عند حدود النص، بل يتعداها إلى تأثير النص عبر الأجيال والأمكنة. **وفي فترة صعود النازية، منع الأدب المقارن، ومنعت قراءة المؤلفات الأجنبية، الصادرة عن دول الأعداء مثل: شيكسبير – موليير – يوجين أونيل وبوشكين... الخ، لأنهم جميعاً (أعداء).**

بعد الحرب العالمية الثانية، برز كتابان من بين الكتب الألمانية في الأدب المقارن وعلم الجمال والتاريخ، وقد حازا على شهرة واسعة في أوروبا كلها، وهما: كتاب **كورتيسيوس: الأدب الأوروبي والقرون الوسطى اللاتينية (1948)، وكتاب أورباخ: (ميميسيس) – 1949.**

إن **كورتيسيوس** روائي ومؤرخ أدب وفيلسوف، كان من أبرز المختصين في نشر وشرح الأدب والثقافة الفرنسية في ألمانيا، في الفترة من **1914–1930**. فقد كتب أطروحته عن **برونتير في ألمانيا**، وصدر له كتابه **(فرنسا: مقدمة في الثقافة الفرنسية – 1930)**. وتشمل أبحاثه في الواقع كل الثقافة الأوروبية في الفترة الانتقالية من المرحلة الإغريقية والرومانية إلى القرون الوسطى. أما كتاب أورباخ – فهو بحث أسلوبي اعتيادي، ولكن بطريقة التحليل المفصل المجهري تقريباً للمقاطع الأدبية الصغيرة – حيث يقدم بانوراما تاريخية، لتطور آداب أوروبا الغربية، حسب المراحل التي مرّت بها، ويبرز المؤلف ناحيتين: الأفكار والأحاسيس من جانب، وتقليد الواقع الملموس من جانب آخر. كما يبرز أسلوبين، انعكس من خلالهما: الأسلوب الأدبي العالمي، والأسلوب الكوميدي المبتذل، وكيف اندمجت هاتان الناحيتان عبر التاريخ مرتين، في القرون الوسطى وفي التاسع عشر. كذلك لعب – **كورت فايس** – الأستاذ في جامعة توتبغين، دوراً مهماً في تطوير علم الأدب المقارن في ألمانيا، فقد نشر سنة 1939، مجموعة مقالات عن الأدب الأوروبي

المعاصر التي استخدم فيها، طريقة الجمع بين الآداب القومية، وتحدث في كتابه عن ملارميه، وعن علائق الرمزية الألمانية بالرومانتيكية الفرنسية. كذلك صدرت تحت إشرافه سلسلة (مشاكل أبحاث علم الأدب التاريخي – المقارن – 1951). ودرس نتاجات الشعر الفرنسي من مارو حتى فاليري، كذلك نتاجات شاعري أمريكا اللاتينية: بومولوها، وغبرييل ميسترال.

كذلك تعتبر أعمال – **فريتس شتريخ** – النظرية، ظاهرة مهمة، ومنها بحثه **(الأدب العالمي، وعلم الأدب التاريخي المقارن)** – 1930، وبحثه عن (جوته والأدب العالمي – 1946).

وبعد الحرب العالمية الثانية أيضاً، أنشئ أول كرسي للأدب المقارن في مايتز – Mainz على غرار كرسي الأدب المقارن في فرنسا، وشغله **هيرث – Hirth**، الذي حاول أن يقلل من شأن العوامل التاريخية في دراسة الأدب، وأن يؤكد على العوامل المشتركة بين الأدب المقارن وتاريخ الأدب، من حيث أنهما يخدمان الأدب، ولكن لكل منهما في نظره، منهجاً متميزاً.

فمنهج الأدب المقارن، هو البحث عن الظواهر المتماثلة والخروج بقوانين تبرر هذا التماثل بعكس منهج التاريخ الأدبي. وقد أكّد هيرث على أن دراسة الأدب المقارن، تقف عند دراسة النصوص المكتوبة. ثم خلف هيرث على كرسي الأدب المقارن في مايتز – الأستاذ **هورست روديغر – Rudiger**، الذي انتقل إلى جامعة بون، وأشرف منذ عام 1966 على تحرير مجلة أركاديا – Arcadia. وتصوره للأدب المقارن، ينحصر في أن هذا العلم، له صلة قوية بالدراسات اللاتينية واليونانية القديمة. وفي ألمانيا الاتحادية، عدة أقسام للأدب المقارن في: دارمشتات – بولين – آخن – وبيلفيلد.

- لقد اشتهر الألمان، بنظرية (تاريخ الموضوعات – Scolfgeschichte)، والتي يقترح الفرنسي بول فان تيغم، تسميتها بالفرنسية (Thematologie – أي دراسة الموضوعات)، ويضيف فان تيغم، منتقداً: (إن تقدم فكرة الأدب المقارن، جعلت الباحثين يزهدون في دراسة الموضوعات، في حين أن الباحثين الألمان، يولونه كثيراً من العناية). لكن مثل هذه الدراسات، –يضيف فان تيغم – لا تعود على تاريخ الأدب، بكبير جدوى. والواقع أن ما يؤخذ في فرنسا على دراسة الموضوعات، هو عنايتها بمادة الأدب، أكثر من عنايتها بالفكر والفن)، لذلك قال الفرنسي بالدنسبرغر: (ماذا يعنينا أن يكون بعض كبار الكتاب، قد اتخذوا أسطورة واحدة، إطاراً لفكرهم أو حلمهم، أعني موضوعاً واحداً، مادام كل منهم يفهم هذا الموضوع على نحو خاص؟؟!).

أما بول هازار الفرنسي، فقد حذّر من دراسة الموضوعات، لأنه كان يرى فيها مادة أدب، لا يبدأ في تقييمها، إلاّ في ضوء الأنواع الأدبية والشكل والأسلوب. ورغم أن المنهج الفرنسي، تاريخي استطرادي خارج النص، فإن الفرنسيين يأخذون – عملياً – بدراسة الموضوعات. فمثلاً غويار يأخذ بها، ويقسمها إلى أقسام: 1. النماذج الفولكلورية. 2.المواقف. 3. النماذج العامة. 4. النماذج الأسطورية. 5.شخصيات تاريخية. 6. الروائع الأدبية.

- ويهتم الألمان بموضوعة (الأساطير)، بشكل خاص، على اعتبار أن المبدأ الأساسي في الإبداع، هو العودة إلى جذور البراءة الإنسانية الأولى، أو طفولة العالم، لأن الصفاء البشري يتمثل فيها، ولأنها تحمل سمات وحدوية. إلاّ أن هذا المبدأ الذي بدأ عفوياً، بدأ يرتد إلى المعنى النقيض مع صعود الهتلرية، وذلك بالبحث عن فواصل مفتعلة بين الشعوب، والعودة إلى منطق القبيلة الألمانية. كما أن للألمان أهمية في طرح نظرية (الحقبة والحقب والتحقب) التي ولدت، تحت تأثير شنبجلر في حديثه عن روح الحضارات.

-3-

في عام 1968، صدر كتاب الناقد الألماني المعروف **-فايسشتاين- Weisstein**، وهو بعنوان (مدخل إلى علم الأدب المقارن) **باللغة الألمانية**، ثم أعادة المؤلف النظر في كتابه، وترجمه وليام ريغان إلى الإنجليزية عام 1973، وتولت نشره جامعة إندياناً، تحت عنوان: **(الأدب المقارن والنظرية الأدبية** — Comparative Literature and Literary Theory، يقول رينيه ويلك عن هذا الكتاب: (وبدون شك، يعد في نسخته الإنجليزية، أفضل كتاب من نوعه). ويعمل فايسشتاين — أستاذاً للالمانية والأدب المقارن في جامعة إنديانا الأمريكية.

- يقع الكتاب في — 339 صفحة، وينقسم إلى سبعة فصول وملحقين: الفصل الأول، بعنوان: (التعريف)، والثاني بعنوان (التأثير والتقليدInfluence and Imitation)، والفصل الثالث بعنوان (الاستقبال والبقاء — Reception and Survival)، والفصل الرابع بعنوان (العصر — الدورة — الأجيال — الحركة: Epoch - Period - Generation and Movement)، والخامس بعنوان (النوع — Genre). والملحق الأول بعنوان (التاريخ)، والملحق الثاني بعنوان: (مشكلات المصادر). في (فصل التعريف) يناقش فايسشتاين، آراء الآخرين، مثل: بالدنسبرغر — جان ماري كاريه — بول فان تيغم — غويار — رينيه ويلك — هنري ريماك... في المصطلح والتعريف، ويناقش مصطلحات مثل: (أدب العالم، أو **الأدب العالمي**)، و(الأدب العام)، و(الأدب المقارن). لقد كان اصطلاح (الأدب العالمي) يعني عند جوته: (أن مختلف الأمم قد تفهم بعضها البعض، وإذا تعذر أن تتحاب، فعلى الأقل أن تتعلم كيف تتحمل الواحدة منها الأخرى). وفي عام 1827 يكتب جوته لصديقه قائلاً: (أحب أن ألاحظ أنّ ما أسميه بالأدب العالمي، لا يتأتى إلاّ بتصحيح الصور المسيطرة، لدى أية أمة في وجهات نظرها وآرائها، عن الأمم الأخرى). وتلك دعوة إلى

التخفف من حمل القومية — Nationalism — وقد مال الفرنسيون إليها، حتى صار للعالمية، صفة تتقنع في السوسيولوجية الأدبية، بمعارف كتبية. غير أن عالمية جوته التي حددها، تبدو أنسب، وعلى هديها يصبح المترجمون والرحالة والمهاجرون واللاجئون السياسيون، وكذلك الصحف والصالونات، عوامل لا بد منها لتحقيق العالمية. ويكون من الضروري، أن نأخذ اصطلاح (الأدب العالمي — World Literature) — على أساس أنه، **اختصار لتاريخ الأدب في العالم**. ومن ثم يجب أن يعرف أن تاريخ أدب العالم، **هو تاريخ عالمي لآداب الشعوب كافة**، بغض النظر عن محلية كل منها، وجمالياته وتاريخه المتميز، كما يقول المؤلف. وفي الفصل السابع من الكتاب (**التنوير المتبادل في الفنون**)، يحاول فايسشتاين فيه، أن يؤكد أهمية التركيز على تذوق جوانب الجمال في العمل الأدبي مع تبريره. وكذلك مع تهيئة كل الظروف للمقارنة بين التعبير الأدبي، وصور التعبير الأخرى، ولاسيّما بين الموسيقى والرسم. ويرجع الفضل في هذا إلى — هنري ريماك — موسعاً دائرة المقارنة، منذ عام 1961. يقول فايسشتاين: (إن نظرية كل فن وتطبيقاته، يمكن بناء على ذلك — أن تنقل من فن إلى آخر، وبخاصة في بعض المذاهب السريالية على سبيل المثال، غير أن (الأوبرا والأوبريت والموشحة الدينية وفيلم الصورة المتحركة، تتداخل كافة مع الأدب).

- وأهم فصول هذا الكتاب، هو فصل (**التأثير والتقليد**): حيث يعرض فايسشتاين لآراء: **إيهاب حسن، جوزيف شو، وألدريج**، يقول المؤلف: (ونحن إذ نبحث هذه المشكلة، ننبه إلى أن عالم الأدب المقارن، لا يفرق تفرقة تقديمية بين العامل المرسل، والعامل المتلقي في عملية التأثير، فليس مما يمس الكرامة، أن يتلقى المؤلف شيئاً، كما أنه ليس مما يستحق المديح أن يرسل مؤلف ما، تأثيراً، فالمرسل لا يلعب هذا الدور عامداً، والمتلقي لا يعي علاقة التبعية التي يدخل فيها إلاّ نادراً. وأفضل طريقة للتفرقة بين التأثير والتقليد من

الناحية المضمونية، هي أن نقول: إنّ التأثير هو تقليد لا شعوري، وإنّ التقليد، هو تأثير شعوري. ويمكن أن نقول: ليس التأثير مرادفاً بحال من الأحوال للتطابق اللفظي. إنّ جدلية الأصالة والتقليد، تنظم تاريخ الأدب وتاريخ الفن، كخط دال لا ينقطع. وكل العصور ترفض التقليد الذي يتخذ صورة السرقة، ويحيط الشك بالسرقة: أي تنتهي ... بالاقتباس الخلّاق. ثم يناقض فايسشتاين، آراء بول فان تيغم – غويار – كاريه – سكاربيت... ويتبنى آراء الأمريكي – المصري الأصل – إيهاب حسن. يقول المؤلف عن إيهاب حسن: (لقد نجح إيهاب حسن، فعلاً، بفضل تأملاته العميقة والمستفيضة في حل العقدة المتشابكة التي تضم خيوطاً كثيرة متداخلة، تجتمع تحت اسم (تأثير) في وسط هذا الإطار الشمولي، ليس سببية أو تشابها يعملان في الوقت المناسب. (أي أن التأثير عبارة عن روابط واقعية، ليس علينا أن نتصورها مثل التشابهات المحورة – بل نتصورها على أنها شبكة من الإحداثيات، تعمل في تتابع تاريخي، أي تعمل من خلال إطار من الاشتراطات التي تفرضها كل حالة فردية على حدة). وتبقى الأسئلة مطروحة حول – محاولة فايسشتاين: هل يمكن اعتبار آرائه، ممثلة للمدرسة الألمانية أم للمدرسة الأمريكية. فالكتاب أصلاً بالألمانية، وتوجه لجمهور ألماني. ولكنه حاور كل المدارس في العالم، خصوصاً الفرنسية والأمريكية، حيث نلاحظ:

أولاً: نقده العنيف للاتجاهات الفرنسية.

ثانياً: إيمانه بفكرة جوته الألماني حول (أدب العالم).

ثالثاً: تماثله مع المدرسة الأمريكية وتطويره لها.

ولكنّ فايسشتاين، عملياً، أجرى نوعاً من المصالحة بين المدرستين الألمانية والأمريكية،على حساب الفرنسيين الذي يطمحون إلى التحالف مع المدرسة الأمريكية، لتشكيل نواة المركزية – الأورو–أمريكية، رغم أن قول رينيه اتيامبل ما يزال صحيحاً:

(إن الحديث، لم يعد ممكناً في الفترة الأخيرة عن المدارس المتكونة في كل بلد، ولا عن وجهات النظر بشكل مطلق). ولكنَّ الواقع يجري عكس ما يرغبه اتيامبل، مع هذا فنحن نؤيد اتيامبل في أنه لا وجود لمدارس في الأدب المقارن، لأن ما يقدم فعلاً هو مجموعة الشروح أو الاجتهادات النظرية في كل بلد لعلم الأدب المقارن.

-4-

في عام 1981، صدر في ألمانيا، كتاب يقع في 195 صفحة من إعداد: مانفرد شمسلنغ، وشارك في كتابته **ثمانية من منظري الأدب المقارن**، والكتاب بعنوان: (علم الأدب المقارن): ويشمل الكتاب ثمانية فصول، هي:

أولاً: علم الأدب المقارن والأدب العام: وجهات نظر منهجية مقارنة:

أ. دائرة الاختصاص.

ب. السياق التاريخي العلمي.

ج. أنماط ومناهج المقارنة.

ثانياً: حقب التاريخ الأدبي:

أ. الوعي التاريخي.

ب. إمكانات التقسيم.

ج. تكون الحقب قبل التاريخ.

د. محاولات تحديد (مثال الرومانتيكية).

ثالثاً: بحث التأثير والاستقبال:

أ. من بحث التأثير إلى بحث الاستقبال.

ب. حدود وإمكانات الانعكاس الإيجابي.

ج. أشكال وطرق الاستقبال الإنتاجي.

د. دون خوان – الاستقبال والتجديد.

رابعاً: دراسة الموضوعات:

أ. الموضوع والمقارنة.

ب. تاريخ المادة الأدبية والدافع والموضوعات.

ج. المصطلحات وتشابك الحدود.

د. الأنماط والتاريخ.

هـ. مثال: سفينة الدولة في الشعر والخطاب السياسي.

خامساً: نظرية النوع وبحث النوع المقارن:

أ. نظرية النوع.

ب. بحث النوع المقارن.

سادساً الترجمة الأدبية:

أ. مشاكل الواقع والدراسة.

ب. تحليل وتقويم الترجمة الأدبية.

ج. نظرية الترجمة.

د. الترجمة كوسيلة إيصال في حركة الأدب العالمية.

سابعاً: الأدب والفنون الأخرى:

أ. الانتماء إلى علم مادة الأدب المقارن.

ب. أسس المقارن من أجل إيضاح تبادل الفنون.

ج. مقارنة الفنون في محاولات منهجية.

د. ظاهرة المواهب الثنائية.

ثامناً: علم الأدب المقارن... لماذا؟

أ. علم الأدب القومي والأدب المقارن.

ب. منهجية الأدب المقارن.

ج. اصطلاح (علم الأدب المقارن).

د. مكان المقارنة.

هـ. الإطار المقارن.

و. علم الأدب المقارن كمادة دراسية.

ومما جاء في مقدمة هذا الكتاب: وبحسب تحديد وظيفة ومنهجية علم الأدب المقارن بشكل منظم، فإن هناك عدة مشاكل، تواجه الباحث في هذا المجال: اتساع المقارنة نفسها. ومعنى هذا أن المادة المدروسة، تشتمل على آداب وفنون ومعارف وطنية (لعدة شعوب)، وهناك سبب آخر لهذه الصعوبة، هو أن علم الأدب المقارن عليه أن يوضح علاقته بالمواد التدريسية الأخرى والمتقاربة معه. فمن حيث الحجم، يظهر وكأن الأدب المقارن، يهدف إلى إيصال معرفة عامة للناس بالنسبة للمنهجية. وفيما يتعلق بوظيفته النظرية المحدودة والتاريخية الأدبية، فإن علم الأدب المقارن، يمكن أن يعتبر أحد الفنون التي تنتجُ اختصاصيين، ويفترض:

1. معرفة سلبية للغتين أو أكثر (قراءة وليس كلاماً).

2. معرفة أساسية للآداب المختلفة.

3. استعداد لقراءة بعض المواد باللغة الأجنبية.

4. وعي علمي أدبي للمشكلة.

هذا الفهم لهذا الفرع، يتضح من خلال تحولات الفروع الأدبية. ومن خلال اتساع وتناقض تحديد مفاهيم الفروع التي وضعت من قبل المقارنين، منذ نهاية القرن التاسع عشر

وحتى الآن. وقد دار الاهتمام حول المجالات: المادة – مفهوم الأدب – المنهجية – الهدف من البحث، وبينها تقاطعات مشتركة.

– وفي بحثه: الأدب المقارن (لماذا)، المنشور في هذا الكتاب، يقول – **آرماند نيفيل** – **Armand Neville**: على عكس الرأي الشائع، فإن الأدب المقارن، ليس هو الفرع الجديد لعلم الأدب، ولكنه وبشكل واضح، الأكثر تقدماً، منذ أن وجدت إمكانية المقارنة، فمنذ الأدب الروماني تعتبر وجهة النظر المقارنة، جزءاً إجبارياً للانعكاس في الأدب. ومنذ البداية استعمل الشاعر الروماني الأول، النماذج اليونانية. وهذا الوضع أثبت نفسه بمرور الزمن وبشكل مكثف، ففي نهاية القرن الثامن عشر، تغلبت وجهة النظر الزمنية والجغرافية لبدايات خجولة لكتابة تاريخ قومي. كان كل من تسيزيرو – كانتليان – سكاليجا – ميرس – مورهوف – بيرو – سولزا – هيردر – الأخوان شليغل – مدام دي ستال – بوترويك... كانوا مقارنين طلائعيين. إنّ كون هؤلاء، لم يكونوا متأثرين بالروح الإيجابية للقرن التاسع عشر، لا يمكن أن يعتبر بأي حال، حجة ضد الاهتمام القديم بالعلاقات الأدبية العالمية، أو الحاجة إلى فهم وتعليل معارف نظرية، بمعنى قوانين براغماتية، وأعراف أخلاقية، لمساندة المادة الأدبية التي لا تعرف حدوداً لغوية أو جغرافية. ومنذ أن بدأت وجهة النظر التاريخية القومية بشكل مكثف، كانت هناك زاوية من زوايا المقارنة، سحبت نفسها حتى على فروع أخرى من المعرفة. وعندما وقع بعض المقارنين، ضحية الأحكام القومية المتطرفة المسبقة، تمكن المقارنون من تجاوز مرحلة القوميات الأوروبية المتطرفة. وقد بدأت تخف حجة هذه القوميات. لقد بدأت وجهة نظر – **يوست** – تتحقق، أي: (تقوية وتعميم المقارنة كنتيجة لا يمكن تجاهلها في التطور التاريخي العام، ولا يجب أن يفهم أنه لا ينبغي دراسة الآداب المنفردة... بل العكس من ذلك، لأنه بدون نتائج بحوث الفيلولوجيا القومية، تصبح المقارنة، غير قادرة على العمل. إنه لا يمكن أن نطلب من المقارنين، أن

يكونوا على علم تام بظواهر منفردة لعدة آداب، لأن المرء يحتاج إلى العيش عدة مرات، لكي يحقق ذلك. فالذي نتوقعه من المقارن، ليس معرفة إنسيكلوبيدية، ولكن معرفة إثارة الأسئلة الذاتية لمعلوماته، فهو مضطر للرجوع إلى علماء لغويات آخرين. وبعض وجهات النظر تفترض في الباحث أن يكون على معرفة دقيقة بالموضوع الذي يعالجه، وهذا لا يستطيعه، إلاّ المتخصص في أدب واحد وحقبة معينة. وفي بعض الأحيان، فإنه من المشكوك فيه أن يكون الأجنبي المتخصص بشكل – جيد جداً – في وضع، يمكنه من معرفة ذلك.

ويشرح آرماند نيفيل ذلك، بقوله: (المقصود هنا مثلاً: مجال الترميز، فيما يتعلق بأوضاع معينة: موضات – عادات – محرمات – طرق الكلام غير المباشرة – الأعراف – والتضمينات التي يفهمها، أي متكلم محلي بدون صعوبة، والتي من الصعب إفهامها للغرب. بعض هذه الأشياء من السهل الاستغناء عنها، وهي ليست ثانوية، بل هي في بعض الأحيان، ضرورية جداً من أجل فهم النص. إنني أعني – يضيف نيفيل – كل أشكال الأدب الشعبي، مثل: كوميديا البولفار الفرنسية. فما هي الفائدة من تحليل منهجي تام للبناء الدرامي، ترتيب الشخوص، أو تركيبة الحدث، عندما تكون الترميزات والتضمينات التي تعتمد عليها السخرية والحدث والبناء والتنسيق – ملغاة. إنه من غير الممكن لأي شخص، أن يحلل تركيب الحدث، ووظيفته في النص المسرحي غير واضحة. إنه لن يستطيع ذلك، ما لم يفهم التضمينات والترميزات الهامة في الحدث: هناك رمز تاريخي مثلاً عند شكسبير، يمكن أن نهمله دون ضرر. ولكن عندما لا يتحقق هدف النص، إلاّ من خلال الرموز، كما هو الحال في النتاج الشعبي، فإن على الباحث أن يفهم هذه الرموز أولاً. ويضيف نيفيل قائلاً: (إن أفضل باحث مقارن لا يمكنه فهم الإيحاءات في آداب مختلفة، لهذا السبب ولأسباب أخرى، فهو يحتاج لمساندة الفيلولوجيات القومية بالضرورة. إن

أية صيحة مهما كانت عاطفية ستبقى لفترة طويلة بدون نتيجة، ما لم تجيء المقارنة بالدليل. وبدونها تكون معرفة الأدب غير مكتملة).

– وفي بحث آخر من بحوث الكتاب بعنوان (حقب التاريخ الأدبي)، يتحدث مارتن برونك هورست – Brunkhorst – عن الوعي التاريخي، فيقول: (كل معالجة للأدب – تساهم خطوة إلى الأمام – مضطرة إلى تقسيم الموضوع المعالج، بتحليل النص الذي يبدو غامضاً إلى عدة أقسام، هذا التحليل، هو الذي يكون الأساس في خلق اهتمام علمي بالموضوع، وتتفق مبادئ التقسيم للزمن مع تعاليم أنواع النص، أو نمذجة الأنواع التي تستكمل من خلال طريقة رؤية غير متزامنة، وتحديد فترات زمنية مختلفة لتاريخ الأدب. وأكثر مبدأ للقيم سهولة، هو منهج التسلسل التاريخي لترتيب الإنتاج الأدبي السنوي، حيث يمكن ضمّه مع بعضه البعض في عشرات السنوات، بل مئات السنين. إن القيمة الزمنية لهذا الترتيب التسلسلي للأدب، ليست ذات جدوى. كذلك، فإن ترتيب تراجم الشعراء، لا ينتج تاريخاً للأدب، يقول غيرفينوس: (كاد الهيكل العظيم، أن يصبح تاريخاً – 1833). وعلى الرغم من ذلك، فإن معلومات عن (حقب – Epochen) زمنية معينة، تستعمل كثيراً كعناوين لكتب أو فصول من كتب. وتبدو ميزة هذه الطريقة في حياديتها، لأنها تفسح المجال، لاستعمال نماذج معروفة غير محددة ومتنوعة، كما وتترك للباحث مبدأ الاختيار، فعناوين مثل: (أدب القرن الثامن عشر)، أو (أدب العشرينات)، توحي للقارئ طريقة رؤية، بدون أحكام سابقة. ومن جهة أخرى تترك الباب مفتوحاً للعرض المعلن عنه، لوصف العديد من الظواهر الأدبية وغير الأدبية، المتكاملة والمنسجمة مع بعضها البعض. وهكذا تبقى هذه الظواهر، مجمعة وغير مصنفة، تحت اصطلاح شامل. هنا نتتبع تقسيمات الأدب – حسب العائلات الحاكمة، أو رؤساء الدول: الأدب الإلزبثي – الأدب الكارولينجي – أو أدب الفترة الغليومية، (ويلهلم غليوم). وعندما يفقد رئيس

الدولة أهميته، كما في التاريخ الحديث، أو عندما يمنع المؤرخ من رؤية العالم، وفهم التاريخ من خلال هذه التسمية — فمن الممكن استبدال هذه التسميات من خلال التأكيد على (**حوادث سياسية**)، أو (**اتجاهات**) لها أهميتها الحقبية، مثلاً: أدب التجديد، أو أدب توحيد الإمبراطورية، أو أدب ما قبل مارس، أو الأدب الملتزم. كما أن هناك اصطلاحات، يمكن استعمالها من أجل هذا التقسيم، وفق **المنطلقات السياسية**، مثل: أدب الحرب — أدب المقاومة — أدب الهجرة — ومن الممكن وصف حقب أدبية من خلال **أوصاف تعبر عن شكل الدولة**، مثل: الأدب الجمهوري — الأدب في زمن القيصر — أدب الكومنولث، أو انطلاقاً من **طبقات اجتماعية**، مثل: أدب العمال، أو **نظم اقتصادية** مثل: أدب ما قبل الرأسمالية.

ويعلّق مارتن برونكهورست قائلاً: (هنا في الغالب، يجب وضع تخصيص **وطني**، أو **زمني**، لأن هناك نظماً اقتصادية، أو أشكالاً للحكم، واتجاهات سياسية واجتماعية، بالإضافة إلى أن أسماء الحكّام، تتكرر عدة مرات في تاريخ الإنسانية، ومن المناسب لعرض هذه الظواهر الأدبية، تقسيم تاريخها، ليس بحسب رؤساء الدول، ولكن وفق (**أمراء الشعراء**)، مثلما نقول: عهد دانتي — عهد شكسبير — عهد غوته. وانطلاقاً من هذا الجانب، يبقى بحث السيرة الذاتية لكتابة تاريخ الأدب مفتوحاً لعوامل غير أدبية. إنَّ المفاهيم الرئيسية عند فولفلتر، هي التي تنبع من الرغبة في وضع إشارات في نقاط ثابتة، داخل تطور تاريخي متغير ومتنوع: (بالنسبة لنا... لكي نبقى عقلانيين. من أجل تنظيم الحدث غير المحدد، وفق نقاط الاتجاه): إن تحديد حقب منفردة، يتبع حسب مفاهيم أساسية، ووفق سواكن أسلوبية — التي على الرغم من التنوع الفردي — تظل قابلة للمقارنة، كما لو أنها علامات حقبية. فمقابل النفسانية الفردية لتاريخ مكرس للسيرة الذاتية، كما يسميها تنيانوف: **تاريخ الجنرالات** — قدم تنيانوف — 1927، اعتراضاً عل

العلم الذي يراعي نتاجات منعزلة في القمة الأدبية للفنانين العظام. ونادى بربط هذه النتاجات بأدب الجماهير، وهو يؤيد تاريخياً، **النظم الأدبية من حيث الوظيفة** من خلال تغير العلاقات المترابطة، لبعض العناصر في النظام، أو بين النظم الأدبية وغير الأدبية. وينبغي عند جمع المقاطع العرضية المتزامنة، أن نفهم التغير التدريجي، كنمو تاريخي أو كعملية تكون. فبهذه البداية البنيوية، وبتصور المبدأ أو الأسلوب في ترتيب فلوفليتر – يضيف **برونكورست** – يمكن تحديد الحقبة، كما فعل ويلك ووارين: **(تاريخ حقبة يتكون من متابعة تغير نظام عرف إلى نظام عرف آخر)**. إن العلاقات بين المكونات المتزامنة وغير المتزامنة – والكلام دائماً لِـ برنكهورست – في هذا التحديد، يجعل أمام كتابة تاريخ الأدب، صعوبات في تطوير مفهوم واضح. ومراعاة للمناهج المتغيرة للمقاطع الطويلة أو العرضية في وصف تطور زمني معقد، فإن ذلك يتطلب تغيراً متزناً في المناهج، وفي جميع الحالات تنطلق من الربط بين الأدب وبين الظروف غير الأدبية، أو تطور فرضيات التأثير المتبادل بين الحقيقة والخيال. وهذا الربط يمكنه أن يوصل من نظرية الانعكاس حول التأثيرات المختلفة إلى أفكار اندماجية عائمة. **إنّ الأدب يؤثر في السياسة، ويمكنه من خلال كشفه لأوضاع اجتماعية غير طبيعية، أن يساهم في تغييرها**. ويمكن أن يكون الأدب مصبوغاً بموطن المؤلف. إن اختيار أمثلة من النصوص وربطها بحقبة معينة، يعتمد على اهتمام كاتب – **تاريخ الأدب المعرفي** – وتوجهه الإيديولوجي، فيما لو كان برجوازياً أو ماركسياً. وفي هذه، يمكن أن نعتبر (نقد الأيديولوجيا، ليس عملاً بلا قيمة – ميكلنبورغ وميلر – 1964)، وحتى عندما يركز تاريخ الأدب على بعض وجهات النظر الأدبية: (تاريخ الشكل لبوكلمان – 1665، وتاريخ المضمون لفرنتسل – 1976). ولكن تبقى كتابة تاريخ الأدب – كظاهرة تاريخية – من جهتها – موضوع نظرة تاريخية، ويورد – برونكهورست – أمثلة: من **(المستقبلية)** – **(الاتجاه التاريخي)** – **(النقد الحديث)** – **(الشكلية الروسية)** – **(البنيوية الفرنسية)** – **(حلقة براغ)** – **(جماليات الاستقبال)**.

فهذه مدارس، تعكس طريقتها في فهم تكون تاريخ المنهجية والنظرية. وقبل الوعي العام لأزمة في نهاية الستينات – دعا روديغر – إلى بحث تاريخ الأدب، وأوضح آرماند – المفهوم الجمعي للحقب. وبهذا بدأ تذكر المنهج التاريخي بهذا الموضوع. وبشكل خاص من خلال **مقالة – ياوس** – التي عنوانها (تاريخ الأدب كاستفزاز لعلم الأدب – 1967)، وقد توجه البحث – بعد هذه المقالة – إلى تاريخ التصور الحقبي، تاريخياً وأدبياً. وفي هذا السياق حاول (كرويتسر – 1971)، أن يوجه اهتمامه لمحاولات (التحقيب)، كمساهمة لفهم الحاضر، وينهي – **برونكهورست** – كلامه، بقوله: (إن كتابة تاريخ الأدب، ليست دائماً مفهومة بهذا المقياس، وليس من الممكن تغييرها. ولكن الوعي بالتاريخانية الذاتية، يمكن أن يكون إشكالية بمفهومها العلمي. ومناقشة البدايات الذاتية والطريقة المنهجية والتوجه النظري، يعتبر توجهاً ضرورياً جداً، لأية كتابة للتاريخ الأدبي. ويعتبر النظر للتوجهات الحقبية – للحقب الماضية – شرطاً مركزياً لتاريخ الفهم التاريخي. إن السعي المتواصل لتحديد جديد، ولحقبنة الماضي البعيد والقريب، يخدم تكون الوعي، كما يخدم التحديد الحاد للمكان والموقف الذاتي للمؤلف.

جدول مانفرد شملينغ:

	بتس – 1902	بول فان تيغم 1946-1931	ويلك 1973-1958	دوريسين 1976-1971
1. المادة	الأداب المنفردة كمجموعات محلية للأدب العالمي. 1. الأدب الشعبي المقارن (الأساطير، المادة..الخ). 2. القديم والحديث. 3. المصادر وأبحاث المادة التاريخية. 4. التأثير المتبادل بين الآداب الحديثة (الترجمة – الشعر المقارن – الاستناد السببي). 5. العروض الفرضية (الأدب، الحقب..الخ).	التفريق بين الأدب المقارن والأدب العام، فالأدب المقارن تحليلي، والأدب العام فرضي، والأول خاص بالمقارنة الثنائية بين الأدب. 1. بعد التوصيل في التداخل الأدبي: (تأثير وقرصنة أي مؤلف وأي أدب). 2. نوع وأسلوب. 3. مواضيع – أنماط – أساطير (الموضوعات). 4. أدب وتاريخ الأفكار. 5. بحث المصادر.	1. الأدب: فصل مجالات المعرفة الأخرى إلى حد بعيد. 2. مقارنة كذلك داخل أدب قومي.	1. العلاقات الداخلية الأدبية وتغلغلها (تأثيرها المتعاكس). 2. الانشغال بالعلاقات الأدبية التاريخية الوراثية النمطية.

* المصدر: (بالألمانية): مانفرد شميلنغ (إشراف): علم الأدب المقارن، **1981**.

2. مفهوم الأدب	1. القيمة العامة، النمطي (روحي، تاريخي، أخلاقي،...الخ). 2. الجوهري القيم التنويري 3. فهم الأدب الكوزموبوليتي.	ثلاث مراحل تقسيم أدبي: 1. تذوق الفن (شروط الحد الأدنى للأدب). 2. نقد الأدب (دوغماتيك، فلسفي، انطباعي). 3. التقسيم التاريخي (العمل الأدبي في الزمان والمكان).	المسألة المركزية الأخلاقية حول جوهر الفن.	الأدب في عملية تاريخية (تاريخي كنوع شامل في (تاريخي مجتمعي). (اجتماعي)، (أخلاقي)، وجداني).
3. المنهجية	1. الاعتماد على العلوم التجريبية. 2. المقارنة على أرض الوقائع الأكيدة لتاريخ الأدب. 3. رفض مناهج الاستنباط أو الاستدلال. 4. الاستغناء عن الخوض في القضايا الأخلاقية والاستغناء عن تركيب مبادئ قانونية صالحة للاستعمال.	1. المقارنة كمنهج لكتابة تاريخ الأدب. 2. استكمال تاريخ الأدب المقارن من خلال علوم الآداب العامة، مع مراعاة وجهات النظر المطابقة غير السلبية.	1. شمولية النظرة الأدبية قبل التأثيرات والظروف السببية. 2. توجه إلى الأدبية (تأثير النقد الجديد).	ديالكتيك – منهجية – العالمية والقومية. على قاعدة الماركية اللينينية.
4. هدف البحث	1. النظرة للأدب كالنظرة للطيور، خالية من التأثير القومي. 2. المقارنة كمصحح عند تقويم الظواهر الأدبية المنفردة. 3. الحافز المثالي (السلام العالمي – الإيصال بين الشعوب).	1. اهتمام علمي، هدف تاريخ الآداب العالمية على قاعدة خطة من ثلاث مراحل: (تاريخي أدبي قومي، أدب مقارن، أدب عام فرضي). 2. اهتمام إنساني، تاريخي...له الأولوية في الأدب العام.	تحليل العمل الفني الأدبي كتركيب طبقات لرسوم ومعان.	النظرية الشمولية والموضوعية للظواهر الأدبية القومية.

	بيشوا وروسو 1971-1967	ريماك 1973-1961	كايسار - 1980	روديغر – 1971
1. المادة	1. الأدب بارتباط وجهات نظر أو باتجاهات متداخلة ثقافياً وأدبياً ولمواد مختلفة. 2. تاريخ الأدب العام، البلاغة (جمع عدة آراء حول موضوع واحد من أجل فهمه). والأنواع والحقب. 3. تاريخ الأفكار الفلسفة السياسية، الفن التشكيلي، البنيوية الأدبية، دراسة الموضوعات – الهياكل الأدبية – الترجمة.	1. عدة آداب وطنية. 2. الرابطة بين آداب ومجالات معرفة أخرى على سبيل المثال الفن التشكيلي – علم الاجتماع – الدين.. الخ. 3. بعد ذلك دراسة (الأدب العالمي، كمجال خاص إلى جانب المقارن).	أدب العالم ككل متكامل مع تقسيمات محددة (على سبيل المثال، أوروبي، روماني، أو عدة آداب قومية منفردة).	1. عدة آداب قومية والأدب الوهمي أو الخيالي وغير الخيالي. 2. عناصر أدبية صغيرة كانت أم كبيرة، مثلا: الاستعارة أو المجاز، الحافز، والأنواع. 3. وجهات نظر تاريخية أو اجتماعية (تاريخ الأدب المقارن).

2. مفهوم الأدب	حرية الأدب الذاتية كشكل للتعبير، ولكن بارتباط مع الإطار التاريخي العام.	الأدب ككل متكامل.	1. وظائفي بدلاً من جمعي 2. مفهوم الأدب، ضم وسائل جديدة مع أدب (هابط) مع مراعاة قيمته التاريخية (مجتمعي – اجتماعي – أخلاقي).	1. الأدب محلياً وتاريخياً (واحد غير قابل للتقييم). 2. مقاييس التقويم: التناسي – محفوظ أخلاقياً – مؤثر تاريخياً.
3. المنهجية	المقارنة كعملية جديدة لبحث قوانين الأدب العامة.	1. علم الأدب الإدماجي (وطني – مقارن – علم الأدب العام). 2. المقارنة كوسيلة للتفرقة بين وطني وأخلاقي وللفرضيات.	المقارنة على قاعدة أخلاقية اجتماعية تاريخية، رأي في عملية خلق الأدب تقنياً وتجارياً.	الربط بين المنهجية اللغوية التحليلية وبين الفرضية.
4. هدف البحث	موضوعية الفهم بمراعاة ظواهر عالمية، ومعرفة الوظائف الأساسية لما هو أدبي.	1. وضع فرضيات أدبية 2. التغلب على أحادية الجانب القومي. 3. المقارنة المطابقة كوسيلة للنقد والتقويم.	التخلي عن فهم الأدب البرجوازي وقوانينه. ضرورة الدمج القوي لعلوم الآداب العامة والمقارنة. (إنه على سبيل المثال لا يمكن حل بعض القضايا النظرية التي تتعلق بالشعر والأنواع على أساس (أدب قومي واحد).	1. الفهم المطابق للعمل الفني والأدب. 2. بحث العلاقات الأدبية المتغيرة.

– وخلاصة ما سبق، أن وجهة النظر الألمانية، أو ما يسمى بـ (المدرسة الألمانية) تقوم على الأسس التالية:

1. يعتز الألمان بانفتاح هيردر، وباصطلاح (الأدب العالمي) الذي وضعه جوته. ويحاولون شرح هذا الاصطلاح في محاولاتهم الحديثة، ويدعون إلى تبنيه.
2. كان مورهوف – هو أول من تنبه إلى أهمية الأدب المقارن. الأدب المقارن في الدراسة الجامعية الأكاديمية، بفضل ماكس كوخ. ودعا – دافس – إلى إنشاء كرسي الأدب المقارن. وكان كل من: كلمبرر، وفون يان، أول من توليا هذا الكرسي في العشرينات من القرن العشرين.
3. فترة صعود الهتلرية – حورب الأدب المقارن، ومُنعتْ مئات الأعمال الأدبية العالمية.
4. لفت الألمان انتباه القارئين إلى: مسائل: (نظرية الموضوعات – الموروث الشعبي – نظرية الاستقبال – نظرية النوع – نظرية الحقبة الأدبية)، وحاولوا التمايز عن الفرنسيين في شرح هذه المسائل.

5. منذ الستينات، هناك انفتاح ألماني على وجهة النظر الأمريكية، حيث يشكل جيل السبعينات، نوعاً من المصالحة بين المدرسة الألمانية من جهة، والفرنسية والأمريكية، من جهة أخرى. خصوصاً في مجال دراسات التأثير والاستقبال. وفي مسألة تبادل الفنون: (فايسشتاين، هو رائد هذه المصالحة).

6. رغم نقد الألمان للمنهج التاريخي الفرنسي، إلاّ أنهم يشرحونه بطريقتهم الخاصة، ويستعملونه في تطبيقاتهم.

7. نلاحظ انفتاحاً على الشرق العربي من قبل الألمان الكلاسيكيين. أما منظور الموجة الحديثة الألمانية في الأدب المقارن، فهو الدعوة إلى الانفتاح، ولكنهم لم يطبقوا هذا الانفتاح النظري عملياً.

8. يصر الألمان على التمسك، باصطلاح **(علم ... الأدب المقارن)**. وما زالوا يستعملون كلمة (تاريخ). ففي المدرسة الألمانية، نلاحظ انصهار وجهات النظر الأمريكية والفرنسية، بشرح ألماني، حيث مزجوا بين نظرية (النص المغلق) الأمريكي، واجتماعية النص الفرنسية.

9. لكن الألمان أيضاً يدورون في إطار المركزية الأورو-أمريكية، باعتبار أن آداب هذه المركزية، هي الأساس في المقارنة العملية. لكن الخلاف بينهم وبين المدرسة الفرنسية، يدور حول: من هو المركزي في أوروبا؟، ولهذا دعوا إلى تحالف ألماني – أمريكي، بدلاً من فرنسي أمريكي.

المراجع:

1. انظر: **شوقي السكوي**: مناهج البحث في الأدب المقارن – عالم الفكر الكويتية، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1980.
2. انظر: **أبو العيد دودو**: كاريير والأدب العربي، مجلة (الجيش) الجزائرية، مارس، 1980.
3. انظر: 1. **بيتر بيلمان**: أثر التراث العربي في الخلق الأدبي، لدى الكتاب الكلاسيكيين الألمان، وكتاب ألمانيا الديمقراطية.

2. أحمد الحمو: غوته والأدب العربي.

– انظر: مجلة (المعرفة) السورية، يناير–شباط–فبراير، 1978.

4. انظر: رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981.

5. انظر: محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، الطبعة الخامسة، دار العودة، بيروت، 1983.

6. انظر: بول فان تيجم: الأدب المقارن، دار الفكر العربي، القاهرة، بدوت تاريخ وبدون ذكر اسم المترجم.

7. انظر: ماريوس فرانسوا غويار: الأدب المقارن، ترجمة هنري زغيب، دار عويدات، بيروت، 1978.

8. انظر: أحمد كمال زكي: الأدب المقارن والنظرية الأدبية، (عرض وتقديم)، مجلة الفيصل، السعودية، أبريل، 1985.

9. انظر: فايسشتاين: التأثير والتقليد، ترجمة: مصطفى ماهر، مجلة فصول المصرية، مجلد 3، عدد 3، أبريل– مايو–يونيه، 1983.

10. انظر: (بالألمانية): **Manfred Schmiling: (Hrsg) – Vergleichend Literatur Wissen schaft – Teorie and praxis – Wiesbaden, 1981.**

– (أنا مدين للصديق الدكتور حماد حسين – أستاذ التاريخ في جامعة قسنطينة الذي ترجم لي عن الألمانية مباشرة، النصوص التي استعملتها من هذا الكتاب).

11. انظر: الكساندر ديما: تطور علم الأدب المقارن، ترجمة محمد يونس، مجلة (الثقافة الأجنبية) العراقية، عدد 2، سنة 5، 1985.

12. انظر (بالألمانية): جوتهولد فايل: نبذة عن نظام العروض العربي القديم، فيزبادن، 1958، ويتكون هذا الكتاب من 134 صفحة، وهو في علم العروض المقارن، وفيه الفصول التالية:

1. عرض المشكلة.
2. نظرية الدائرة عند الخليل.
3. معنى وغرض (الدوائر الخمس).
4. محاولة تأريخ لعلم العروض.
5. نبذة عن نظام العروض العربي القديم.
6. الأوزان القياسية عند اليونان والعرب.
7. ملحق النصوص العربية المستشهد بها (باللغة العربية).

– أما عنوان الكتاب بالألمانية فهو: **Grundriss and system der Altarabischen metren.**

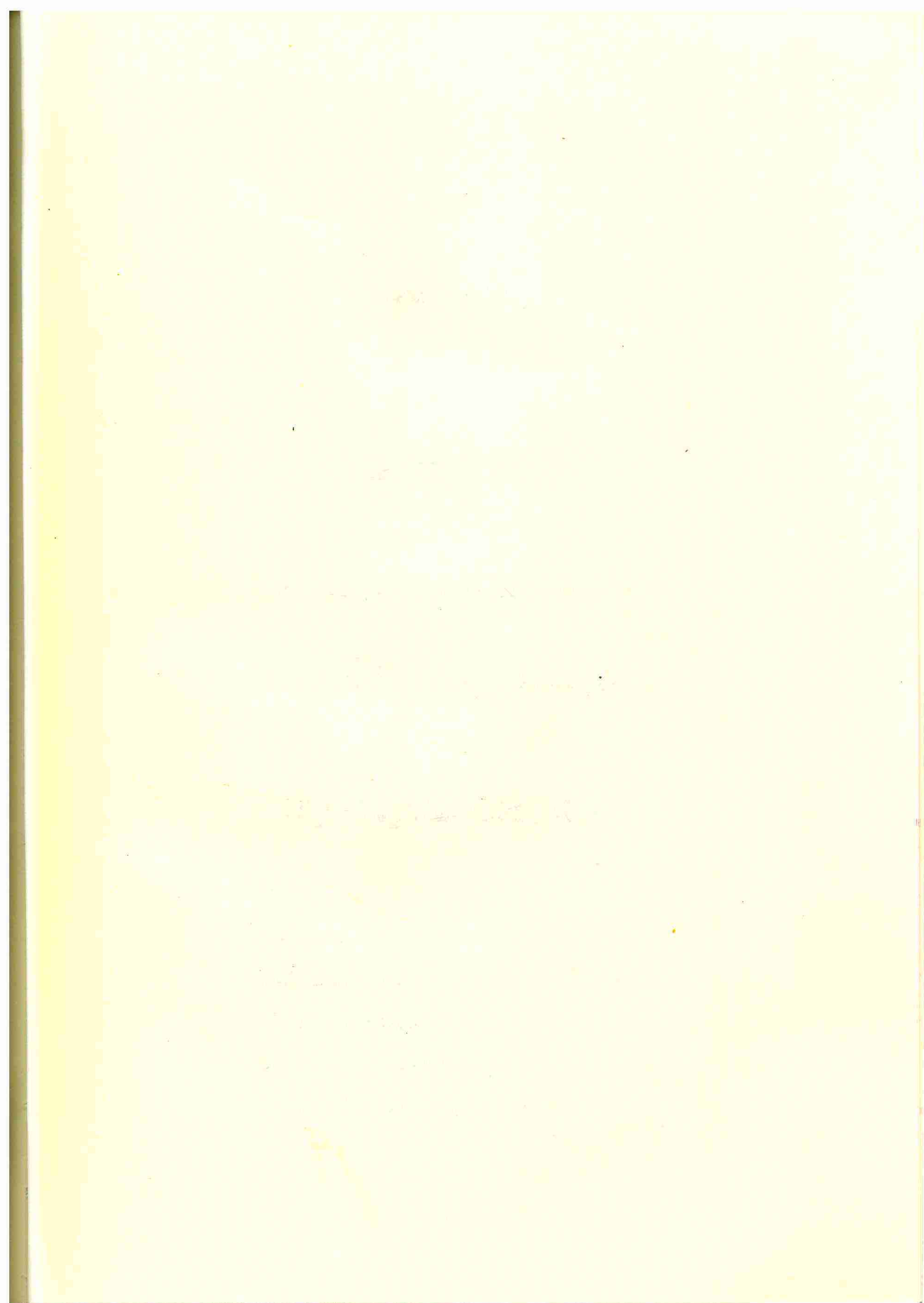
الفصل السادس

ما بعد [نظرية الأدب]:

النصّ... والسياق: تعدديّة الأنساق المتعارضة

[قراءات في النقد الثقافي المقارن]

- النقد الثقافي.
- قضية ثقافية: مجلة حوار اللبنانية (1962-1967).
- الحرب الباردة الثقافية.
- النقد النِسْوي ... وما بعد النِسْويّة.
- خلاصة: تفكيك جدليَّة الأدبي والثقافي.



1. إيزابيرغر: النقد الثقافي:

ولد النقد الثقافي المقارن، (قبل تسميته) في كتابات: أدورنو، غرامشي، ميشيل فوكو، فرانز فانون، جوليان بيندا، رولان بارت، وغيرهم، قبل أن تظهر مصطلحات: النقد الثقافي، الدراسات الثقافية، والنقد السياسي، ومشتقاتها: دراسات الاستعمار، وما بعد الاستعمار، والنقد النسوي... وغيرها. ثمّ جاءت دراسات نقدية تمثل تياراً قوياً، انطلق من الفلسفة، ونظرية الأدب، والتاريخ: تيري إيجلتون، أنتوني إيستهوب، رايموند وليامز، جاك ديريدا، جيلس جَنْ، جوليا كريستيڤا، وغيرهم. إضافة لدراسات الاستعمار: إدوارد سعيد، سبيفاك، هومي بابا، وغيرهم. وفي منتصف الستينات، بدأ تيار النقد الثقافي المقارن، يتشكل، ليصارع تدريجياً، النقد الأدبي، متهماً إياه بالانغلاق والنمطية الشكلانية.[1]

- هنا نقدم أولاً، مراجعة لكتاب آرثر ايزابرغر: (النقد الثقافي)، لنتعرف إلى الخطوط الرئيسة:

يرى ايزابرغر أنّ: (النقد الثقافي) نشاط، وليس مجالاً معرفياً خاصّاً، بحدّ ذاته. فنقاد الثقافة، يطبقون المفاهيم والنظريات على الفنون الراقية والثقافة الشعبية. ومهمة النقد الثقافي، مهمة متداخلة، مترابطة، متجاوزة، ومتعددة. كما أنّ نقاد الثقافة، يأتون من مجالات مختلفة، ويستخدمون مفاهيم وأفكاراً متنوعة. وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل: نظرية الأدب، وعلم الجمال، والنقد ، والتفكير الفلسفي، وتحليل الوسائط، والنقد

---

(1) ليست هذه الدراسة، (تلخيصا وتكثيفاً!!) لما يزيد عن ألف وستمائة صفحة، تتكون منها الكتبُ الأربعة، وإنما هي – (قراءة جمالية مونتاجية)، تنطلق من مفهوم – جماليات المونتاج السينمائي، عند آيزنشتاين الذي قمنا من السينما بنقله إلى الأدب، منذ سنوات طويلة.

الثقافي الشعبي. وبمقدوره أيضاً، تفسير نظريات ومجالات: علم العلامــات، ونظريــة التحليل النفسي، والنظرية الماركسية، والنظرية الاجتماعية والإنثربولوجية، ودراسات الاتصال، والبحث في وسائل الإعلام، والوسائل الأخرى التي تميز المجتمــع والثقافــة المعاصرة، وغير المعاصرة).

- ففي عام 1971 - يقول ايزابرغر - بدأ مركز الدراسات الثقافيــة المعاصــرة، بجامعة برمنجهام في نشر أوراق عمل في الدراسات الثقافية - تناولت: وسائل الإعلام - Media، والثقافة الشعبية - Popular Culture، والثقافات الفرعيّة - Sub Culture، والمسائل الإيديولوجية، والأدب، وعلم العلامات - Semiotics، والجنوسة - Gender، والحركات الاجتماعية، والحياة اليومية - Everyday Life. وقد قدّمت هذه الدراسات، ما يسمّيه ايزابيرغر، مصطلح المظلّة - Umbrella Term. كما يقدّم ايزابيرغــر، قائمــة بجغرافيا النقاد الثقافيين، دون أن يذكر اسم إدوارد سعيد على الإطلاق في كتابه:

1. فرنسا: رولان بارت، كلود ليفي ستروس، ميشيل فوكو، لوي ألتوسير، جاك لاكان، إميل دوركايم، جاك ديريدا، بيير بورديو، أندريه بيزيه، غريماس.
2. روسيا: باختين، فيجتوسكي، بروپ، آيزنشتاين، لوتمان، شوكلوفسكي.
3. ألمانيا: ماركس، ماكس فيبر، هابرماس، أدورنو، والتر بينامين، مــاكس هوركهــايمر، هربرت ماركوز، هانز جادامر، بريشت.
4. الولايات المتحدة: بيرس، تشومسكي، فيير شارمان، جاكوبسون، فيكتــور تيرنــر، كليفورد جرتيز، فردريك جيمسون.
5. كندا: ميشيل ماكلون، إتش أنيس، نورثروب فراي.
6. انجلترا: رايموند وليامز، ستيوارت هول، فنجنشتاين، ريتشــارد هوجــارت، مــاري دوغلاس، وليم إمبسون.

– ويرى ايزابيرغر أن النقد الثقافي، يتأسس دائماً، وفق **منظور ما، يرى الناقد من خلاله، الأشياء**. وهو يرى أن الناقد الثقافي يطبق النظريات والمفاهيم التالية:

أولاً: نظريات الأدب والنقد الثقافي:

يرى ايزابيرغر أن نظرية الأدب، مهمة جدا، لأنها تمدّنا بأسس تحليل الأعمال، على الرغم من أن بعض منظري الأدب، يفرطون في الشطط. **فالمحاكاة**، وهي من أكثر النظريات الأدبية، أهمية، حسب أبرامز، لها أربعة اتجاهات نقدية:

1. **نظرية المحاكاة في الفن:** الفن بصفته مرآة للواقع أو انعكاساً له.
2. **النظريات الموضوعية للفن:** الفن يكشف مضمونه الذاتي عن الواقع، فيصبح الفن مضاداً لفكرة المرآة. فالاتجاه الموضوعي، يهتم أساساً بالعمل الفني، بمعزل عن كل الموضوعات الخارجية، إذْ يتم تحليله، بوصفه كينونة مكتفية بذاتها. وهو اتجاه – الفن للفن.
3. **النظريات البراجماتية للفن:** الفن له وظيفة. فالاتجاه البراجماتي، ينظم هدف الفنان، ويحدّد شخصية العمل للطبيعة والاحتياجات.
4. **النظريات التعبيرية للفن:** التركيز على المبدع والعملية الإبداعية. كما تركز على الهزّات الانفعالية التي تولّدها الأعمال الفنية في القرّاء. وبالتالي – كما يرى أبرامز – يتكوّن لدينا، ما يُحدّد علاقة النظريات بالفن:

1.المحاكاة: الكون. 2.الموضوعية: العمل. 3.البراجماتية: المتلقي. 4. التعبيرية: الفنان.

أو – حسب ايزابيرغر: **المجتمع، والنص، والفنان، والمتلقي**. وللناقد الفرنسي – رينيه جيرار، نظرية تتصل بالمحاكاة، حيث يحاكي الناس، رغبة الآخرين، ورغبة الأشياء، ليس شغفاً بسماتها الجوّانية، بل لأن الآخر، شديد الرغبة فيها أيضاً. **هذه الرغبة أو الحسد**، كما يرى جيرار – **هي المصدر الأساسي للصراع الإنساني**. فالمحاكاة تبعد وتجذب في آن معاً. وعندما نحب شيئاً واحداً، فنحن أصدقاء. أما عندما لا نرتبط بشراكة، فإنّ الأصدقاء،

ينقلبون إلى أعداء. فالنصوص لا تعكس العالم فحسب، بل هي مرآة أيضاً لرغبات شخوصها. فنحن نستجيب للمحاكاة، لأنها تعكس فكرة دفينة. وقد درس رينيه جيرار (1991) في كتابه (مسرح الحسد – A theatre of Envy)، أعمال شكسبير، وكيفية انتشار – رغبة المحاكاة.

* * *

1. النصوص:

يرى ايزابيرغر أنّ النص، **هو ما يشير إلى عمل فني**، مثل: الروايات، المسرحيات، الأفلام، برامج التلفزيون، القصص القصيرة، الإعلانات، أفلام الكارتون... الخ. أما مسألة تقرير **هوية النص**، فيرى أنها تثير بعض المشكلات. يقول **يوري لوتمان**: إنّ الاتجاه الذي يفسر كل شيء في النص الفني على أنه ذو معنى ودلالة، هو اتجاه واسع الانتشار، لدرجة أننا وبحق، نعتقد أنه ليس ثمة شيء عرضي في العمل الأدبي). فالفن كما يقول لوتمان: أداة مدمجة واقتصادية، لحفظ وتخزين ونقل المعلومات) إلى قرّاء مختلفين. ويميز ايزابيرغر بين **التحليل والتفسير والتأويل:**

1. **التحليل:** يشمل تفكيك العمل الأدبي، والنظر في كيفية ملائمة عناصر العمل معاً. هنا نستخدم أحد مجالات النقد الأدبي، أو أكثر من مجال: الجمالي، العلاماتي، الأسطوري، الرموزي، النسوي، الاجتماعي، الأخلاقي، الماركسي، النفسي.
2. **التفسير:** تطبق قيم متصلة بمجال عقلي ما: التحليل النفسي، المنهج الماركسي اليساري، النظرية الاجتماعية، النظرية الانثربولوجية، المنهج النسوي، أو أيّ نصّ ما. **فالنقد ينشأ من وجهة نظر بعينها، وهو بذلك ليس موضوعياً.**
3. **التأويل:** يعنى بمناهج تفسير الأدب. وهو منشغل أساساً، بتفسير وتأويل الكتب المقدسة. ويعتبر **التأويل** – في النقد الثقافي والأدبي – منهجاً للتناول، وإماطة اللثام عن

معنى النص، بالنفاذ إلى داخل النص. وغاية **الناقد التأويلي**، هي أن يصل إلى معرفة وثيقة بالحقيقة النقدية. وهو ينجح عندما يستطيع أن يعيد الشعور والتأمل والتخيل لهذا التفكير من الداخل. فالنص ليس له تفسير معتمد، والناقد له منظور.

2. نظرية التلقي:

يقول ايزابيرغر: إنّ خطأً متوازياً، يمكن أن يوجد بين نظرية المنفعة والبهجة، ونظرية التلقي، حيث التركيز على تأثير وسائل الإعلام في الأفراد، بل أيضاً – طريقة الاستخدام لهذه الوسائل، والمتعة التي يحصلون عليها من هذه الوسائل. ويقول **ايزر – Isar**: (عند التفكير في العمل الأدبي، تركز النظرية الفينومينولوجية، تركيزاً تاماً على الفكرة التي تقول: إنّ على المرء ألا يدخل في اعتباره، النص الفعلي فحسب، **بل يهتم بالأفعال المتضمنة في الاستجابة للنص**. ففي العمل الفني، قطبان: الفني والجمالي. **الفني** يشير إلى النص الذي يبدعه مؤلف، **والجمالي**، يشير إلى التحقق الجمالي الذي ينجزه القارئ). وبالتالي، **فالنص لا يتحقق إلا بوجود القارئ**.

3. التفكيكية:

يقرر ايزابيرغر أنه (**من الصعوبة بمكان، تحديد ما هو تفكيك، وما هو ليس بتفكيك**)، لكنه يستدرك: (**التفكيك** بوصفه موضوعاً عصياً على الامتلاك – **هو تلك النصوص التي لا تحمل معانٍ محددة**. فأيّ اختبار دقيق لأيّ نص، يؤكد ذلك، ويظهره بمعنى من المعاني). وإنما – كما يضيف – **في مقدور القرّاء**، أن يدعوا معاني النصوص التي يقرأونها. والمشكلة الوحيدة مع هذه الاستراتيجية، لتفسير النص السياقي، هي أنه قد يؤدي إلى طرفي نقيض، فربما لا يكون هناك معنى حقيقي واحد للنص. فأسس التفكيك، هي أسس فلسفية. كما أن **منطق النص بصفته نسقاً من العلامات، ينحو نحو خداع نفسه**. وبالتالي، **حسب دريدا**، فإنّ التوجه، يسير نحو (حركة ما بعد البنيوية)، حيث لا نقطة

مركزية أو نظام للأفكار خارج النص، تمكننا من فهم هذه النصوص وتفسيرها بطريقة واحدة. ويفسر - هيلز ميلر، التفكيك، كما يلي: (يسعى التفكيكي إلى إيجاد العنصر اللامنطقي الكامن في النظام عن طريق التتبع للخيط الساري في جنبات النص الذي يفكّ عقدة فيه، أو يعثر على الحجر المقلقل الذي يقوّض البناء كله. فالنصّ يقوّض نفسه أصلاً عند التفكيكي). ويقرر ايزابيرغر أن التفكيك، مشروع قاصر آمن، إذْ لا توجد طريقة لاختبار صحته، لكن التفكيك، يؤدي إلى تفسير بارع مدهش للنصوص، وإلى عرض متألق للمهارة العقلية. ويرى بعض النقاد – يضيف ايزابيرغر – أن التفكيك إلى زوال، وأن دراسة الأدب والثقافة، تنحو باتجاه (ما بعد– بعد البنيوية)، وعصر (ما بعد التنظير– Post-Theory)، بوصفهما رفضاً للتفكيك ولنظريات الأدب الأخرى.

4. ما بعد الحداثة:

يشير مصطلح (ما بعد الحداثة) إلى انتقال الثقافة إلى مرحلة جديدة تتجاوز (الحداثة). فالحداثة، تشير إلى تلك الفترة التي نشأت أثناء عصر النهضة – Renaissance، وكانت تتميز بارتباطها بظهور النزعة الفردية، وبدايات الرأسمالية، والنظام الصناعي البيروقراطي، في مجال الفنون والثقافة. فقد ارتبطت الحداثة، بكتابات: توماس مان، إليوت، جيمس جويس، كافكا، برانديللو، مارسيل بروست، وليم فوكنر. أما في مجال الفنون التشكيلية، فتشير الحداثة إلى أعمال: بيكاسو، هنري ماتيس، جورج براك، المستقبلية، السوريالية، الدادائية. ويقدّم مايك فيزرستون، عام 1988، التعريفين التاليين:

1. الحداثة: الوعي الذاتي الجمالي والتأملي: حيث رفض البنية السردية من أجل التزامن والتوليف (Montage)، لاكتشاف المفارقة والغموض والطبيعة غير المحددة، مفتوحة النهاية على الواقع. كذلك: رفض فكرة الشخصية المتكاملة، من أجل التأكيد على الذات المتهدّمة، المجردة من الصفات الإنسانية.

2. **ما بعد الحداثة:** طمس ومحو الحدود بين الفن والحياة اليومية، وإزالة التسلسل الهرمي بين الراقي والجماهيري في الثقافة الدارجة، وتفضيل الأسلوب الانتقائي المشوّش، وتمازج الثغرات، والمحاكاة الساخرة – Parody، والمعارضة – Pastiche، والتهكم والسخرية – Irony، والهزل والمزاح – Playfulness، والاحتفال بالمظهر الخارجي (بالثقافة التي لا عمق فيها)، وانحدار الأصالة).

وفي عام 1989، **قدّم تود جيتلين**، عن – **ما بعد الحداثة، منظوراً مختلفاً:** (إنها أنواع ومواقف وأساليب متمازجة ومتراكبة، بوعي ذاتي. يستمتع فيها، بتعتيم الأشكال، وتحاورها (خيالي – وغير خيالي)، والمواقف (مباشرة وغير مباشرة)، والحالات المزاجية (عنيف – كوميدي)، ومستويات الثقافة (أعلى وأدنى)... فهي تسحب البساط من تحت قدميها، عند إظهار الوعي الذاتي الحاد بطبيعة العمل المركب. فالمابعد حداثي يستمتع باللعب على السطح... ويستخف بالبحث عن العمق من حيث كونه، مجرد حنين إلى الماضي). ويرى ايزابيرغر أنّ الأمريكيين، ربّما يكونون أكثر الشعوب التي تحيا مجتمع ما بعد الحداثة: مبنى بورتلاند، شركة ATT للاتصالات الهاتفية، طريقة روبرت روشينبرغ للطباعة باستخدام الحرير، الرسم الدقيق الذي يشبه الصور الفوتوغرافية، مدينة لاس فيجاس لألعاب القمار، المباني الزجاجية، الكاتب الساخر وليام بورروز، والكاتب توم وولف، والكاتب السوريالي دونالد بارثيلمي، والحلقات التلفزيونية (حرب النجوم)، والراقصة الإيقاعية تويلة ثارب، وأغاني فرانك سيناترا، والروائي الإيطالي الأصل، الكوبي المولد، إيتالو كالفينو. **وقد تأسس النقد الثقافي في الولايات المتحدة، استناداً إلى أعمال المفكرين الفرنسيين والروس والألمان الذين شرحوا (ما بعد الحداثة)**، كما يقرر ايزابيرغر.

5. النقد النسوي:

ظهر النقد النسوي – يقول ايزابيرغر – منذ منتصف الستينات تقريباً. فهو شكل من أشكال النقد يركز على المسائل النسوية. أما الآن، فهو **منهج في تناول النصوص والتحليل الثقافي بصفة عامة**. وينشغل النقد النسوي بالمسائل المرتبطة بالجنوسة – Gender، مثل: عدد النساء، مقارنة بالرجال في النصوص المعروضة في وسائل الإعلام الجماهيرية، ودور المرأة في النصوص الدرامية، والاستغلال الجنسي لجسد المرأة في النصوص، والنظرة الذكورية في النصوص والقيم والمعتقدات الموجهة إلى المرأة، والكيفية التي قدّمت بها المرأة في الأنواع الأدبية، والوعي النسائي بالمشكلة. ويعتقد ايزابيرغر أن هناك **ثلاثة أوجه للنقد النسوي**:

1. قراءة البنية الاجتماعية للمعرفة والمعلومات.
2. دور اللغة في ترسيخ اللا–مساواة في الجنوسة.
3. مفاهيم الاختلاف.

وأكّدت النساء على أن العلوم الاجتماعية، منحازة للرجل، ولم تأخذ في اعتبارها الخبرات الذاتية للمرأة، وأنّ مناهجها ذكورية.

6. تقويض المألوف:

شرح الروسي شكلوفسكي (1989)، مفهوم تقويض المألوف–Defamiliarization، على النحو التالي: بقدر ما يصبح الإدراك اعتيادياً، بقدر ما يصبح آلياً، فوظيفة الفن الأكثر أهمية، هي: **إنتاج الصدمة، حتى لا نصبح مجرد ضحايا للعادة والألفة**. فالأعمال الفنية، تساعدنا على استعادة متعة الإثارة في الحياة، حيث نرى الأشياء المألوفة بمنظور جديد. وغاية الفن هو المساعدة على الإحساس بالحياة، والإحساس بالموضوع، بوصفه مرئياً، لا بوصفه مُدركاً، ويجعل الفن، الأشكال، مبهمة، كي تزيد من صعوبة الإدراك.

7. النظرية الحوارية:

رأى باختين أن التواصل هو بالدرجة الأولى – حوار. وثمة ظاهرتان ينبغي وضعهما، موضع الاعتبار:

الأولى: ثمة ماضٍ، يباشر تأثيره في أفكارنا وإبداعاتنا.

الثانية: ثمّة مستقبل، واستجابات... نتوقعها من المتلقين (الواقعين أو المتخيلين)، يؤثر في ما نفعله.

ويرى باختين، أنه بالحوار، لا بالمونولوج، يكون التواصل. ولهذا فالنصوص تتراوح بين الماضي والمستقبل، أي أنها نصوص تناصيّة.

8. جماليات المونتاج:

كان السينمائي الروسي **سيرجي ايزنشتاين**، مخرجاً سينمائياً ألمعياً، بالإضافة إلى كونه أحد منظري علم جمال السينما. وقد وصف ايزنشتاين المونتاج، بأنه: (**سلسلة من الصدمات المترابطة المنتظمة في تتابع معين، موجهة إلى مشاهد من أجل هدف توليد رد الفعل المرغوب. فالتتابع يُولّد المعنى، أما الصورة المفردة أو اللقطة بذاتها، فلا دلالة لها، بل تكون مشوبةً بالغموض. ولكن عندما ترتبط لقطة بلقطات أخرى في تسلسل، فهي حينئذ، تصبح فيلماً سينمائياً ذا معنى**). ويعلّق ايزابيرغر: (المونتاج، ينبغي ألاّ ينظر إليه، بوصفه تمثيلاً لشيء ما. ولكن بوصفه سلسلة من الصور التي تقود إلى إبداع فكرة معينة أو شعور أو عاطفة في عقل المخرج والمشاهد).

– ثم ينتقل ايزابيرغر إلى شرح عدد من المناهج والمفاهيم:

ثانياً: النقد الثقافي اليساري:

يعتبر ايزابيرغر أنّ (**الواقعية الاجتماعية**)، هي: (تأليف مشوّه من نظرية المحاكاة والنظرية النفعية). وينتقد مقولة (البنية الفوقية والبنية التحتية). فالعلاقات

الاقتصادية،حسب ايزابيرغر، ليست وحدها النهج الذي به يتطور المجتمع، لأن هذه المقولة، لا تأخذ في الاعتبار (العامل البشري). وكان **ماركس وانجلز**، قد قالا: (إنّ البنية الاقتصادية للمجتمع هي التي تُقوّم الأسس الحقيقية التي يكون بمقدورنا أن نصل من خلالها إلى **التفسير النهائي** للبنية الفوقية). ويشير ايزابيرغر إلى **مدرسة فرانكفورت النقدية**، بصفتها إحدى جماعات النقد الماركسي التي ازدهرت في ثلاثينات القرن العشرين في ألمانيا، وفي الأربعينات في الولايات المتحدة، وكان يمثلها: أدورنو، ماركيوز، وقد اهتمت **بمشاكل البنية الفوقية**. فقد أفسدت وسائل الإعلام، عقول الجماهير، حيث استدرجت الجماهير إلى **ثقافة الاستهلاك**، وانغمست في **المتع السطحية المبتذلة** التي تقدمها الثقافة الجماهيرية، حيث فقدت الجماهير اهتمامها بهوية الطبقة، والحاجة إلى الثورة. وقد هاجم **أدورنو**، **ثقافة الجماهير**، لأنّ: (المؤسساتية الجامدة حوّلت، الثقافة الجماهيرية الحديثة إلى وسيط لخيالات، تتجاوز حدود ضبط النفس وتوازنها. فالتكرارية، والتطابق مع الذاتية، والانتشار الكلّي للثقافة الجماهيرية الحديثة، تنحو نحو جعل ردود الأفعال آلية، مع إضعاف روح المقاومة الفردية). ويستطرد أدورنو بأن رسالة الثقافة الجماهيرية، أصبحت رسالة خفية للتماثل والتوافق والتطابق مع الوضع القائم). فالمجتمعات الرأسمالية تستفيد من الفنون والثقافة، لتحفظ بقاءها، وتمنع الثورة، وتمنع أي تغيير اجتماعي جذري. وحسب ماركس، فإنّ أعضاء المجتمع الذين يمتلكون ويسيطرون على أسلوب الإنتاج، هم **الطبقة البرجوازية**. يقول ماركس: (**إنّ أفكار الطبقة الحاكمة في كل عصر، هي الأفكار المسيطرة، بمعنى أنّ الطبقة التي تسيطر على القوى المادية في المجتمع، تسيطر في الوقت نفسه على القوى الفكرية والعقلية. فالطبقة التي تمتلك أدوات الإنتاج، تمتلك في نفس الوقت، الإنتاج الفكري والعقلي**).

- **ويزعم ايزابيرغر أنّ مصطلح الطبقة، ليس له أساس في واقع المجتمع الأمريكي!!.** صحيح أن بعض الأفراد قد ينقلب بين عشية وضحاها من طبقة إلى طبقة أخرى كما يرى ايزابيرغر، لكن كيف يصل هذا المنقلب من لا شيء إلى مليونير. يحدث هذا إذا أتاحت له القوى المسيطرة (الطبقات)، فرصة التسلل، عبر التحالف معها بتنفيذ برنامجها، أو من خلال الفساد والرشوات ومخالفة القانون. وإذا حدث هذا لبعض الأفراد، فإنّ هذا لا يعني أن الطبقات قد محيت من المجتمع الأمريكي، كما يزعم ايزابيرغر، وإلاّ، ما معنى وجود الطبقات التالية في المجتمع الأمريكي: **طبقة الإدارة البيضاء البروتستنتيّة – طبقة تجّار السلاح والقمار والمخدّرات والنفط – طبقة الأحياء الشعبية الفقيرة – الطبقة الوسطى**... الخ. ويرى النقاد الماركسيون – بعد سقوط الاتحاد السوفياتي وأوروبا الشرقية – والكلام لايزابيرغر – أن الماركسية، تظل وثيقة الصلة بذاتها. ولها فائدة من حيث كونها، أداة لنقد المجتمعات، حيث عدم المساواة الاقتصادية، وما ينتج عنها من تفرقة في مجالات: العرق – Racism، والجنس – Sexism، والاستغلال – Exploitation... وغيرها من الظواهر التي يتولّد عنها الاغتراب. ونتيجة للاغتراب في المجتمعات الرأسمالية، يصبح العمّال، مبتعدين عن ذواتهم وعن منتجات أعمالهم. فالابتعاد والتسليع أمر غامض، كما يقول ايزابيرغر، وهو يضيف أن **مصطلح أل – Fetish**، له معنيان: الاعتقاد بأن شيئاً ما، له خاصية سحرية، كما يوصف أيضاً بأنه، نوع من **الإبدال للرغبة الجنسية من شخص إلى شيء ما.** فالمنتجات تمّ تصميمها، كي تثير في المتفرج، رغبة الامتلاك، والدافع إلى الشراء، ومصطلح مثل: (Haug: يثير، رغبة، يمتلك، دافع)... له دلالات جنسية. فالمجتمعات الرأسمالية – وفق النقد الثقافي الماركسي، قادرة على إنتاج سلع مادية كثيرة، لكنها **تولّد الاغتراب.** لهذا فإن عدداً كبيراً من الناس يمتلك السلع والتكنولوجيا المادية، لكنهم غير سعداء. فثقافة الاستهلاك، تنطوي على الاغتراب في نفوس الذين يهيمنون على

القوة الاقتصادية. ويمارس (**الإعلان**)، قوة فعالة جداً، فهو يمارس ضرباً من ضروب القهر على عقول الناس، كما يقول هنري ليفي بيفر. ويقول ايزابيرغر: وفقاً لما يراه أرسطو، فإنّ حاجة الإنسان للسلع، تساعده على تأسيس الإحساس بالهوية. لهذا لا يهاجم منظّرو **ثقافة الاستهلاك**، فكرة امتلاك الناس لحوائجهم، وإنّما ينصبّ هجومهم على – **المغالاة** المزعومة في إقبال الناس في المجتمعات الرأسمالية على السلع الاستهلاكية، كذلك **نوبات السُعار** من أجل الحصول على بضائع ثقافة الاستهلاك. ثم يعرّف ايزابيرغر، **الإيديولوجيا – Ideology**، بأنها: (مجموعة من الأفكار الشاملة والمنظمة التي ترتبط بالحياة السياسية والاجتماعية، وتفسّرها، أي أنها تفسّر للناس: لماذا تحدث الأشياء)، بينما يعرّفها **كلاوس موللر**: (هي أنظمة اعتقاد متكاملة، تكفل تفسيرات للواقع السياسي، وتؤسس أهدافاً جمعية لطبقة أو جماعة، أو للمجتمع كله في حالة الإديولوجيا المسيطرة. ولهذه الأنظمة عنصر تقويمي، تربط فيه الإديولوجيات، الأحكام السلبية أو الإيجابية، وتصلها بأحوال المجتمع، أو الأهداف السياسية). فوظيفة الإديولوجيا، هي خدمة مصلحة الجماعات الحاكمة، بتثبيت وضع المجتمع) كما يعلّق ايزابيرغر، سواءً في المجتمعات الرأسمالية أو الاشتراكية، الديمقراطية أو الدكتاتورية. فالإيديولوجيات عظيمة الأهمية كما يقول، تكشف الممارسات الثقافية والرسائل الإديولوجية المتضمنة في النصوص التي تذيعها وسائل الإعلام الجماهيرية، لتكون وسيلة لتغيير النظام السياسي.

ثمّ يتطرّق ايزابيرغر، لنظرية (**الإمبريالية الثقافية–Cultural Imperialism**)، لدى **مفكري النقد اليساري، دون أن يذكر اسم إدوارد سعيد على الإطلاق**. وهو يرى أن هذا النقد، هو: وصف أثر انتشار وسائل الإعلام الغربية وبشكل خاص، الأمريكية في العالم. وهم يؤكدون أن وسائل الإعلام الجماهيرية للولايات المتحدة، تنشر القيم الرأسمالية، ويتشربها الناس، ولاسيما شعوب العالم الثالث، بما تتضمنه من معتقدات

إديولوجية رأسمالية. وبهذا يمكن استغلال هذه الشعوب، وإيقاف مسيرة تلاحمهـا الطبقـي، وإعاقة وعيها عن الانتباه إلى ما يحدث بالفعل لمجتمعاتهـا. ويعتـبر ايزابيرغـر (الإمبرياليـة الثقافية)، مجرد افتراض، وأنها نظرية خلافية. وكأن ايزابيرغر، يتجاهل عامداً أن الإمبرياليـة الثقافية، تنتشر أولاً بالقوة، قبل أن يقبلها الناس في العالم الثالـث، أو يتكيّفـون معهـا، أو يرفضونها!!. وهو يقول أيضاً إنّ ثقافة الولايات المتحدة وأوروبا الغربية، تغمر ثقافات العـالم الثالث، حيث تنتشر القيم الأورو-أمريكية، وتنتشـر الثقافـة الجماهيريـة: الكوكـاكولا، الأسطوانات، مطاعم الوجبات السريعة، المسلسلات والأفلام الأمريكية التي تبـاع للعـالم الثالث. ويؤدي ذلك إلى هيمنة مراكز التسويق العالمية، وإعادة تشكيل العالم، وفق أسلوب أمريكي. ويضيف بأن فرضية إمبريالية الثقافة، تعتمد علـى فكـرة: أنّ وسـائل الإعـلام الجماهيرية، قوة فعّالة، ولها تأثير كبير في الناس في العالم الثالث، حيث يقلدونها. كما ينـاقش ايزابيرغر، مصطلح غرامشي: (الهيمنة). فالهيمنة هي، توزيع مكامن القوة والتأثير، بطريقـة دقيقة. فهي عملية يصعب علينا اكتشافها. ويرى وليامز أن الكثير من الأفكار المعارضـة للثقافة المسيطرة، لاتزال تسبح في فلك الهيمنة. وتعتمد وسائل الإعلام الجماهيرية – كمـا يقول ايزابيرغر، على قدرتنا على الاستنساخ الآلي للظواهر: لصنع الصور، وطبع الصـحف والمجلات والكتب، ونقل العُروض على الأفلام وشرائط الڤيديو، وتسجيل الأصوات... وقد أشار والتر بنيامين، الناقد الماركسي الألماني، إلى قدرتنا على استنساخ أعمال الفن الأصلية، آلياً – في مقالة له عام 1974. وبالتالي، يضيف ايزابيرغر:فظهور المعاني المختلفة للاستنساخ الآلي، يعني تحولاً كبيراً في وظيفة الفنون التي أصبحت مرتبطة بالسياسة والاقتصاد. فالفنان – بشكل عام – لم يعد يبدع نتيجة رؤية داخلية، وإنما أصبح الفنان، يسـير نحـو القبـول الاجتماعي، وإرضاء الذوق المسيطر. ومن جهة أخرى، يحصي – لوسيان بـاي – Pye، عدداً من الاعتبارات التي يجب أن تؤخذ في الاعتبار، عند تحليل الثقافات السياسية:

1. مجالات الأنشطة والقضايا والقرارات المدركة بواسطة الناس، من حيث ارتباطها بإدارة القوة السياسية.
2. مجموع عوامل الحكمة والمعرفة لدى الناس الذين تيسّر لهم استيعاب المعنى وخلقه، والقدرة على التفسير، والتنبؤ بسلوك السياسيين.
3. الإيمان الذي يتجاوز المعرفة المادية، المحكوم بالتعبيرات الاحتمالية، عند المؤهلين لقراءة المستقبل.
4. القيم السياسية الحساسة.
5. المعايير المقبولة لتقويم مسلك السياسي.
6. الكيانات الشرعية التي يفترض أن يكون الناس فيها قادرين على معارضة القوة والهوية السياسية العامة للمجتمع.

- ويصل ايزابيرغر إلى خلاصة مفادها: **فائدة النظريات الماركسية، (بعد زوال حكومات الاتحاد السوفياتي وأوروبا الشرقية) تكمن في تحليل الثقافة، وينبغي أن تؤخذ في الاعتبار.** فهؤلاء النقاد، يستخدمون الماركسية، بوصفها منظوراً، ليهاجموا من خلاله جوانب سلبية وغير إنسانية وفاسدة في المجتمعات الرأسمالية الأورو-أمريكية. وإذا كانت الماركسية، قد سجّلت فشلاً سياسياً واقتصادياً، كما يقول، لكن الرأسمالية، أدّت أيضاً إلى: القسوة والمعاناة، مستغلة ملايين البشر، حيث تتعاظم الفوارق الطبقية، نتيجة الفقر والعنف العشوائي، وتضخم السلوك الإجرامي. ويختتم ايزابيرغر بالقول: **(الرأسمالية هي ذلك النظام الذي يستغل فيه الإنسان أخاه الإنسان. وفي ظلّ الشيوعيّة يحدث النقيض).** وبطبيعة الحال، فإنّ ايزابيرغر في هذا القول، يساوي بين الاشتراكية والرأسمالية. وهذا غير ممكن من الناحية المنطقية.

ثالثاً: السيموطيقا... والنقد الثقافي:

نتمكن – يقول ايزابيرغر – من خلال السيموطيقا من إيجاد معنى ما في النصوص والظواهر الأخرى، لكنَّ هناك قدْرا معيناً من اللغة الفنية في التحليل السيموطيقي. فمصطلح – Semiotics للأمريكي بيرس، ومصطلح Semiology لدى دي سوسير: يهتمان بكيفية تكوين وتوصيل المعنى)، لكن أحد أهم الفوارق بين السيموطيقا والسيميولوجيا، هو أن السيموطيقا: يأخذ أفكاره الرئيسية من العلامات الثلاثية التي قدّمها بيرس، وهي: **الإشارات/ العلامات**، مثل الأيقونات... **والأدلّة... والرموز**. أما **السيميولوجيا**، فهو علم له استخدام في جميع دروب المعرفة، خصوصاً في العلوم الإنسانية والآداب والعلوم الاجتماعية... وفي نقد الفنون الرفيعة والأدب والسينما وفنون الموضة والأزياء، وفي تحليل تعبيرات الوجه الإنساني، وفي تفسير إعلانات المجلات والإعلانات التجارية في الإذاعة والتلفزيون، وفي الطبّ، ومجالات أخرى. واقترح **دي سوسير** أن تخصص كلمة Sign، لتخصيص الكل، لتحل محل كل من المفهوم والصورة الصادقة، **بالمشار إليه والمشير**. وتميز المصطلحان بالإشارة إلى عكس بعضهما، فهما جزء من الكلّ. **فالرمز، هو فئة فرعية من الإشارة**، وهو إشارة لا يكون معناها افتراضياً بالكامل أو تقليدياً. أما **بيرس**، فيرى الرمز، على أنه شيء تقليدي، ولا يشبه **الأيقونة والدليل** الذين لا يُعدّان تقليديين في رؤيتهما للأشياء. أما **العلامات**، فتسعى لشيء ما، هو تقديمها للمعاني، وعادة ما ترتبط هذه المعاني بالأحداث التاريخية والتقاليد وغير ذلك. فالكون كله، نظام من الإشارات أو العلامات: **كل شيء يمكن رؤيته على أنه يعتمد بطريقة أو بأخرى على شيء آخر**.

أمّا – **الشفرات**، فهي: أنظمة لتفسير معاني أنواع عديدة من الاتصالات التي لا تكون المعاني واضحة فيها. فمعظم ما نراه وما نسمعه من حولنا – يضيف ايزابيرغر – في

الثقافة، يحمل رسائل، ولكن لا نعرف الشفرات التي تمكننا من إيجاد المعاني. أما مصطلح **الدلالة، أو المفهوم الضمني**، فهو يستخدم لوصف المعاني الثقافية التي يتم إسنادها لمصطلح ما، ويشمل الصورة، أو الشكل الموجود، أو حتى نص الكتاب نفسه، مثلاً: - جيمس بوند: يُعدّ من وجهة نظر خاصة بفكّ الشفرات – بطلاً في عدد من قصص وأفلام التجسس الشهيرة، إلاّ أنّ مفاهيم ودلالات جيمس بوند، تمتدّ إلى أمور أخرى، مثل: صور التميز الجنسي والعنصري، والصور الأخرى المبتذلة عن البريطانيين، عند الآخرين... والخواص الشخصية لدى جيمس بوند، وطبيعة مؤسسة المخابرات البريطانية، والحرب الباردة، وصور الروس والأمريكيين... وغيرها.

كما يشرح ايزابيرغر، مفهوم (**الاستعارة**)، فالاستعارات هي: (أشكال توصيل المعنى بالتشبيه أو بالشرح أو تفسير شيء، قياساً على شيء آخر: (حبّي وردة حمراء). أما التشبيه الضعيف، فيستخدم أدوات التشبيه (كَ – كأنّ، مثل). فالاستعارة تلعب دوراً في الأسلوب. وأنواعها، حسب Lackoff و Johnson:

1. **الاستعارة التركيبية**: تشكل الطريقة التي نفكر بها ونرى بها ونؤدي بها.
2. **الاستعارة التوجيهية**: تتناول الميل إلى الاتساع والمكانية، كما هو عكس التعارضات القطبية.
3. **الاستعارة الوجودية**: تفسّر الحياة، حسب الأشياء والمواد العامة. أما – **الكناية**، فهي: شكل من الحديث، يتم فيه توصيل المعنى، بتوارد الخواطر، وهو ما يتناقض مع الاستعارة.

رابعاً: التحليل النفسي... والنقد الثقافي:

التحليل النفسي، أحد أهم مناهج النقد الثقافي، انطلاقاً من نظريات: فرويد، يانغ، لاكان.

1. **اللاوعي (الهُوَ):** تشمل الأفكار الأكثر أهمية لدى فرويد: فكـرة أن الـنفس لـديها مستويات أو أنظمة مختلفة من الإدراك – وهي: **الوعي، واللاوعي، والوعي المسبق.** **فالإدراك:** يشير إلى ما ندركه، وهو ما يعتبر، جزءاً لانهائياً من النفس. أما – الـوعي المسبق، فهو أحد الأجزاء الطوبوغرافية، ويشمل الفكر والذكريات وعناصر ذهنيـة مماثلة. أما **اللاوعي**، فهو الذي تمتنع مكوناته من الوصول إلى الوعي، بسـبب قـوة داخلية، مثل: الكبت. ويعتبر اللاوعي مهما، بسبب ارتباطه بالنصوص. وهناك اتصال مابين الوعي واللاوعي.
2. **اللاشعور (الهُوَ):** الممثل النفسي للدوافع، فهو مضاد للأنا العليا. وهو ما يمثل الضـمير والمعتقدات الأخلاقية.
3. **الأنا:** يتوسط بين أل- هو ... والأنا العليا، في محاولة لتحقيق التوازن.
4. **الأنا العليا:** نظام في عقولنا، يُشارك كلاً من الضمير والتطلعات المثالية.

- واشتهرت في التحليل النفسي، أفكار فرويدية، مثل: عقدة أوديب، وعقدة إليكترا، والتكثيف/ التلخيص، والإحلال، والنرجسية، والتسامي... وفكرة – النموذج الأصـلي عند يانغ... وفكرة البطل، وفكرة – **الظلّ:** (الجانب المظلم من العقـل الـذي نميـل إلى إخفائه عن الوعي).

خامساً: النظرية الاجتماعية ... والنقد الثقافي:

يقول ايزابيرغر إنّ علماء الأنثربولوجيا، قدّموا – مائة تعريف للثقافة:

- فالثقافة في قاموس علم الاجتماع:

(اسم جماعي لجميع النماذج السلوكية المكتسبة اجتماعياً، يتم نقلها عن طريق الرموز، نظراً لأن الاسم، يطلق على المنجزات المميزة للبشرية، مثـل: اللغـة، صـناعة الأدوات، والصناعة، والفن، والعلوم، والقانون، والحكومة، والأخلاقيات والقيم الروحية والديانـة،

والأدوات المادية أو الصناعات اليدوية والمباني والماكينات، وأجهزة الاتصال والأعمال الفنية، والتعليم، والمعرفة، والمعتقدات، والقيم والمعايير والمشاعر الجماعية).

– **والثقافة عند فيليب كوتاك (1987)، هي:**

(تضم الثقافة سلوكاً محكوماً ومشاركاً في القواعد. ويقوم على الرمز، ويتم تعلّمه، وهناك معتقدات يتم نقلها عبر الحضارات. وللجنس البشري قُدرةٌ على التثقف، إلاّ أنّ البشر يعيشون في ثقافات معينة، حيث تتم تربيتهم على المقدرة الإنسانية للتعلم الثقافي، واستخدام اللغة والرموز. وتشير الثقافات إلى المعتقدات والسلوكيات المعتادة، وقواعد السلوك المستوعبة في البشر من خلال التعلّم).

– **أما كلمة ثقافة وعلاقتها بالفنون**، فهي: تُستخدم عادة لوصف أنواع معينة من الفنون(**ثقافة الطبقة الراقية**)،مثل: الأوبرا والباليه والشعر والقصص والموسيقى السيمفونية، و(**فنون الجماهير**)،مثل: الجماهيرية والشعبية: البرامج التلفزيونية،القصص البوليسية، قصص الخيال العلمي، الموسيقى الشعبية (الروك والراب والريف)، والموضة والرياضة والتقليعات، وقصص المخبرين. ويعلق ايزابيرغر: (تتشابه وتتداخل ثقافة الصفوة والثقافة الجماهيرية الشعبية، بدرجات متماثلة ومتفاوتة)، ولم يعد التفريق بينهما صالحاً أو مفيداً. ويركز – ايزابيرغر على **التعددية الثقافية** الخاصة بالولايات المتحدة: (بالتركيز على الحفاظ على الأقليات أو الهويات الثقافية الفرعية، إضافة لكونها أمريكية في الوقت نفسه). فأصحاب نظرية التعددية، يؤكدون على أن (البيض يسيطرون على النظام التعليمي).

2. الإمبريالية والثقافة:

قضية – مجلة حوار اللبنانية (1962–1967):

مؤامرة حقيقية ... أم نظرية مؤامرة!!

قام الباحث الفلسطيني **محمود شريح** في كتابه: **(توفيق صايغ: سيرة شاعر ومنفى)**، وفي الفصل التاسع منه على وجه التحديد، بتوثيق قضية علاقة مجلة حوار بالمنظمة الأمريكية لحرية الثقافة، التي تأكد ارتباطها بالمخابرات المركزية، توثيقاً موضوعياً، معتمداً على كمية هامة من الوثائق والصحف. ففي نوفمبر 1962، صدر العدد الأول من مجلة حوار اللبنانية في بيروت. وفي – 1967/5/20، توقفت حوار عن الصدور، بعد أن صدر منها – سبعة وعشرون عدداً. وكانت قد سرت شائعات في النصف الثاني من الخمسينات بأن **(مجلة شعر)** اللبنانية، تتلقى معونات أمريكية، عبر **قناة وزارة الخارجية الأمريكية**، بوساطة: **شارل مالك**، وزير الخارجية اللبنانية في عهد الرئيس كميل شمعون، والشاعر **يوسف الخال**. لهذا عندما انفجرت قضية حوار لاحقاً، لم يرد اسم مجلة شعر، بسبب **اختلاف مصدر التمويل**.

وفيما يلي نقدّم مُلخصاً لقضية حوار، كما وثّقها بموضوعية – محمود شريح:

- ولد توفيق صايغ **عام 1923 في قرية – خربا – حوران**، سوريا. وانتقل مع والديه إلى **فلسطين** عام **1925**، فأقامت العائلة في قرية البصّة في شمال فلسطين، ثم في طبرية عام 1930. عمل مترجماً في حكومة الانتداب البريطاني في فلسطين. ونزحت العائلة عام 1948 إلى لبنان. درس في جامعة هارفرد، وجامعة أكسفورد وجامعة كامبردج. عمل محاضراً في كلية الدراسات الشرقية – جامعة لندن (1959–1962). أصدر في بيروت مجموعة من القصائد النثرية بعنوان (ثلاثون قصيدة)، **عام 1954**، وهي أول مجموعة عربية

تصدر في هذا النوع (قصيدة النثر)، بالمفهوم الحديث. **تولى رئاسة تحرير مجلة حوار، منذ صدورها وحتى توقفها نهائياً**. وتوفي في 1971/1/3. فهو: **سوري فلسطيني لبناني**:

- عاد توفيق صايغ من لندن في 1962/4/7، وعرض فكرة (مجلة حوار) على أصدقائه: رياض نجيب الريس، ليلى بعلبكي، أميمة حمدان، سامي الشقيفي، علي الجندي، لور غريب. فَهاجمت **ليلى بعلبكي** (في جلسة خاصة مع توفيق صايغ) - المنظمة الأمريكية لحرية الثقافة، وفكرة حوار، وسيمون جارجي، بل وهاجمت توفيق صايغ: (لأنه قبل العمل مع منظمة حرية الثقافة). وذكر توفيق صايغ في أوراقه أنّ **يوسف الخال، رئيس تحرير مجلة شعر**، أرسل عدّة رسائل لمنظمة حرية الثقافة (يطلب التمويل) لمجلة شعر، وحدث خلاف بينهما حول بعض التفاصيل. وافق **رياض نجيب الريّس** على أن يكون مساعداً للتحرير. أما **محمد يوسف نجم**، فقد حذّر من (حملات كثيرة، ستثار ضدّ توفيق صايغ). وفي شهري نيسان وأيار 1962، التقى توفيق صايغ، كلاً من: يوسف الخال، أدونيس، بدر شاكر السيّاب، سلمى الخضراء الجيوسي، أنسي الحاج، ميشيل أبو جودة، أسعد خير الله، فرحان حمادة، سامية بخعازي، سيمون جارجي، جميل جبر، جمال أحمد، ثريا أنطونيوس، شارل عيساوي، فرحات زيادة، نور سلمان، مطاع صفدي، أورخان ميسر، نقولا زيادة، بشارة الغريب، مارينا قرقوش، شوقي أبي شقرا، جميل جبور، زكريا تامر، عارف الريس، وليد عوض، ناهد عسيران، إدوار طربيه، منير بشور، جوزيف صايغ، خليل حاوي، غسان كنفاني، سهيل إدريس، أحمد أبو حاكمة، محمود الغول، إحسان عباس، محمد يوسف نجم، دنيس جونسون - ديفيز، جون هنت، الطيب صالح، سميرة عزّام... التقى توفيق صايغ كل هؤلاء في بيروت ولندن وباريس في شهري نيسان وأيار 1962. وكتب توفيق صايغ في أوراقه الخاصة أنه في 14 نيسان، التقى: **سيمون جارجي، وجميل جبر، وجمال أحمد** في اجتماع عمل للتباحث حول عمل منظمة حرية الثقافة، حضره **بدر شاكر السياب وأُميمة**

حمدان، واتفقوا على ما يلي: **جمال أحمد، المدير العام لحوار، توفيق صايغ، رئيساً للتحرير، نديم ناصر الدين، المدير المسؤول، سامية، سكرتيرة رئيس التحرير، أميمة حمدان، سكرتيرة المجلة، رياض نجيب الريس، مساعداً لرئيس التحرير.** ويشير صايغ في أوراقه الخاصة إلى (**ابتعاد مطاع صفدي**)، و**إلى هجوم مجلة الطريق اللبنانية على منظمة حرية الثقافة، وعلى علاقات (مجلة شعر)، ومجلة (آفاق) ومجلة (أدب) بالمنظمة الأمريكية.** ويبدو أن الصراع بين يوسف الخال وتوفيق الصايغ، يعود إلى أنَّ الخال كان يريد من منظمة حرية الثقافة أن تموّل مجلة شعر، وإصدار مجلة أدب، بدلاً من تأسيس حوار. واقترح سيمون جارجي، بتاريخ 1961/11/14، أن يكون يوسف الخال هو ناشر حوار. وكان الخال، قد سافر إلى باريس، وطلب التعاون مع المنظمة الأمريكية لحرية الثقافة للمضي في إصدار (شعر)، لكن سيمون جارجي أبلغ **جون هنت**، أنَّ يوسف الخال، أصبح محروقاً، ولابُدَّ من مجلة جديدة وإدارة جديدة. وفي 1962/6/19، قابل توفيق صايغ، كلاً من **جون هنت**، و**سيمون جارجي** في مقر المنظمة في باريس. واتفقوا على أن يكون مراسلو المجلة، هم: جبرا إبراهيم جبرا (بغداد)، المزالي (**شمال إفريقيا**)، **أورخان ميسّر** (سوريا):

1. هاجم **غسان كنفاني**، وليلى بعلبكي – فكرة مجلة حوار في جلسة ضمَّتهما مع توفيق صايغ، **لكن بعلبكي عادت وكتبت في مجلة حوار – لاحقاً.**
2. 1962/4/24، زار توفيق صايغ، **مؤسسة فرانكلين**، مع محمد يوسف نجم، وإحسان عباس في مكتبها في بيروت.
3. أبدى **أحمد أبو حاكمة وزوجته**، الاستعداد للمساهمة في حوار، كذلك: محمود الغول.
4. وصلت رسائل من **جون هنت**، تطالب صايغ، بضرورة التعاون مع: جميل جبر (مدير مكتب منظمة حرية الثقافة في بيروت)، وسيمون جارجي، وجمال أحمد.

5. **صدر العدد الأول من حوار في نوفمبر 1962.** وسجّل توفيق صايغ في أوراقه الخاصة أن تكاليف العدد هي – 2230 ليرة لبنانية، صرفت مكافآت مقابل مقالات للتالية أسماؤهم: سهير القلماوي، بدر شاكر السياب، عبد الرحمن بدوي، مروان اسكندر، غادة السمّان، جبرا إبراهيم جبرا، فاخر عاقل، لور غريب، جميل جبر، سامي الشقيفي، أنيس صايغ، توفيق صايغ، رياض الريس، سامي حمّود، علي الجندي، سيمون جارجي، إدوار طربيه، برهان الدجاني، محمود زايد، سهام صبّاح، البرت حوراني، سعيد. أ. عقل.
6. طُبع من حوار، (3000 نسخة). وكتبَ في أعدادها الأولى: جبرا إبراهيم جبرا، زكريا تامر، غالي شكري، جميل صليبا، يوسف الصايغ، ياسين رفاعية، ليلى بعلبكي، فؤاد رفقة، رياض نجيب الريّس، سلمى الخضراء الجيوسي، ماجد فخري، محمد الماغوط، صلاح عبد الصبور، سهير القلماوي، أنيس صايغ، وغيرهم كثير. أما الفنانون المشاركون، فهم: وضّاح فارس، عارف الريّس، ناديا صيقلي، جوليانا صاروفيم، إبراهيم الصلحي... وغيرهم.
7. قام توفيق صايغ بزيارة مصر، مرتين: **الأولى – 1963/1/9**: التقى فيها: **أحمد بهاء الدين**، بشر فارس، وحيد النقاش، مجدي وهبة، **إبراهيم مدكور**، عبد القادر القط، **لويس عوض**، توفيق الحكيم، لطفي الخولي، يوسف الشاروني، مصطفى محمود، **غالي شكري**، يوسف إدريس، **أنيس منصور**، أحمد عبد المعطي حجازي، غبريال بقطر، أمينة السعيد، رجاء النقاش، صلاح عبد الصبور، يحيى حقي.. وفي **1964/11/10**، كانت الزيارة الثانية لتوفيق صايغ للقاهرة، والتقى: **لويس عوض**، صلاح جاهين، صلاح عبد الصبور، **بطرس غالي**، **مورو بيرغو**، محمد النويهي، جاذبية سري، رجاء النقاش، **تحسين بشير**، **غالي شكري**، أحمد عبد المعطي حجازي، ... وسمع من

الدكتور **إبراهيم مدكور** أن: (الوضع خطير... ومجلة حوار وصلت إلى المخابرات المصرية)، وأخبره **محمد النويهي**: (من المستحيل أن يكتب له أي مصري، لأنّ مجلة حوار، أصبحت مسألة أمنية). والتقى نجيب محفوظ الذي أبلغه أنه يشتري حوار.

8. أعلن توفيق صايغ في العدد—13 من حوار—1964، عن **جائزة حوار للقصة القصيرة**. ولجنة تحكيمها، هم: **جمال محمد أحمد، سيمون جارجي، جبرا إبراهيم جبرا**، محمد أحمد خلف الله، قسطنطين زريق،جميل صليبا، **بطرس غالي**، محمد الفارسي، **إبراهيم مدكور**، محمد مندور. وكان **الفائز عام 1965، هو يوسف إدريس**. وأرسل إدريس، برقية بتاريخ 1965/10/19، قال فيها: (أُفضّل تسلّم الجائزة في بيروت). فأصدر توفيق صايغ، بيان رسمياً، أعلن فيه — اسم الفائز، بتاريخ —1965/10/21. وأشارت **صحيفة الأهرام** إلى فوز يوسف إدريس، بجائزة حوار يوم — 1965/10/29، **لكن جريدة الجمهورية** المصرية، طلبتْ من إدريس، رفض الجائزة. **ومرّت ثلاثة أسابيع**، ليعلن يوسف إدريس، أنه يعتذر عن عدم قبول جائزة حوار (الجمهورية، 1965/11/15):

- كتب محمد دياب، متهما المنظمة الدولية لحرية الثقافة، بأنها: **(جهازٌ استعماريٌّ وصهيوني)** — الجمهورية — 1965/11/15.
- وكتبت مجلة الحوادث البيروتية:**(حوار تستغل الكرامة العربية)** - 1965/12/10.
- وكتبت مجلة الكاتب القاهرية، تهاجم حوار ومنظمة حرية الثقافة — ديسمبر 1965.
- ورأى غسان كنفاني، **أن حوار تعبر عن وجهة نظر يمينية وغربية** — جريدة الأحد، 1966/1/9.

- ورأى **مصطفى أبو لبدة**، الصحافي في الكويت (1966/1/20)، أن **يوسف إدريس** في رفضه لجائزة حوار – (**يريد أن يجرّب كوبونات اليسار**).

9. وقبل ذلك، أي في **أيلول 1962**، بدأت **مجلة الصيّاد** في بيروت، الهجوم على حوار، أثناء التحضير لإصدارها، ثم تكشّفت الحملة الهجومية على حوار في القاهرة، ثم انتقلت إلى بيروت في أواخر 1963، وشاركت في الهجوم: (**أخبار اليوم**) المصرية، وفي بيروت: **الأنوار، الصياد، الشعب، النداء، صوت العروبة، مجلة الآداب، مجلة العلوم**، لكن الهجوم الأكبر على حوار ومنظمة حرية الثقافة، كان في مطلع 1966.

10. أعلنت **نيويورك تايمز** (**عدد 1966/4/27**) بوضوح، أنّ (**مجلات: إنكاونتر الإنجليزية، وبروف الفرنسية، وحوار العربية... التي تموّل من قبل منظمة حرية الثقافة، إنما كان يتم تمويلها من المخابرات المركزية الأمريكية**). وهنا انسحب غالي شكري ولويس عوض من الكتابة في حوار، وقد كانا من كتّابها. وطلب لويس عوض في مقالة له من **إبراهيم بيومي مدكور**، (أمين عام مجمع اللغة العربية بالقاهرة)، الاستقالة من منصبه في منظمة حرية الثقافة.

11. الدفاع الوحيد عن (مجلة حوار)، كتبه **أُنسي الحاج**، في جريدة النهار اللبنانية (1966/6/12)، قال فيه: (قيل: إنّ مجلة حوار، تأخذ مساعدات مالية من الاستخبارات الأمريكية، لأنّ حوار، تموّلها منظمة حرية الثقافة. مجلة حوار إذن (خائنة!!). تصورت أن صلاح عبد الصبور ونزار قباني ويوسف غصوب ولويس عوض ومحمد الماغوط وسلمى الخضراء الجيوسي وليلى بعلبكي وغادة السمّان ووليد إخلاصي وزكريا تامر وعبد السلام العجيلي، **ينفذون من خلال ما نشرته لهم حوار، مخططاً أمريكياً فظيعاً، لتقوية ركائز الاستعمار في الشرق الأوسط، وتمويت القضية الفلسطينية**. وتساءلت: **هل يكون قد بلغ الذكاء بالاستخبارات الأمريكية هذا**

الحدّ. لنفترض أن مجلة حوار، تموّل من حساب المخابرات الأمريكية، لنفترض ذلــك، فإن على صديقنا توفيق صايغ أن يغلق حوار، ذلك بأن **قضية الفكر والفن والأدب، لا يجوز أن نطرحها في سوق الاستعمال السياسي**).

- أما **توفيق صايغ**، فقد كتب في حوار: (نأسف ونتألم أن يصبح ما تكتبه الصحافة الأجنبية – نيويورك تايمز – إنجيلاً نؤمن به بين عشية وضحاها، بكل ما يجيء فيــه). لكن نيويورك تايمز، نشرت في 1966/7/24، ثلاث مقالات، تتصل بقضية – حوار، أحدها، تضمّن نفي منظمة حرية الثقافة **أن تكون قد تلقت أمــوالاً مــن CIA**. ثمّ كتب **لويس عوض**، (**1966/8/5 – الأهرام**) – مقالاً في صفحة كاملة، يردّ فيه على – نيويورك تايمز. وكان لويس عوض، قد دافع عن مجلة حوار طيلــة عــامي 1964 و1965. وأرسل **سامي خشبة**، مقالاً من القاهرة، نشرته مجلة الآداب في عــددها – أيلول 1966، شنَّ فيه هجوماً على موقف لويس عوض (الليبرالي!!)، وذكّره أنه نشر مقالاته وقصائده في حوار وإنكاونتر. ثمّ نشرت **مجلة الآداب** – مقالاً آخر في عــدد **أكتوبر 1966**. وعادت الآداب في مطلع 1967 إلى الهجوم على حوار وتوفيق صايغ.

12. وكتب بدر شاكر السيّاب: (**لا يسعني إلاّ أن أذكر الدور (المشـرّف!!) الــذي وقفته تجاهي – منظمة الحريّة الثقافية. والحق أنها الجهة الوحيدة التي أمدّتني بالعون المالي السخي. ويؤلمني أن تكال (التهم الباطلة) لمنظمة حرية الثقافة التي أصــدرت حوار. بدأت علاقتي مع منظمة حرية الثقافة في شتاء 1961، عندما عقدت المنظمة، مؤتمرها عن (الأدب العربي) في روما. إنّ موقف المنظمة، هو: الحياد بــين العــرب واليهود. حرامٌ يا ناس أن تزجّوا بالسياسة في معارك للمنافسة الفردية**).

13. **في 1967/5/16، سافر توفيق صايغ إلى باريس، وهناك وجد أن منظمــة حريــة الثقافة قد وزّعت بياناً بتاريخ – 1967/5/14، اعترفت فيه بوضوح، بصلتها منــذ**

إنشائها، وحتى تاريخه، بالمخابرات المركزية الأمريكية. وهكذا عاد توفيق صايغ إلى بيروت، ليعلن بتاريخ 1967/5/20 عن توقف مجلة حوار عن الصدور، وجاء في بيانه، ما يلي: (نشرت الصحف العالمية المختلفة، منذ أواسط الأسبوع الماضي، أنباءً وتصريحات وبيانات، اتضح منها أن وكالة المخابرات المركزية الأمريكية، قد أمدّت بالمال، طوال سنين عديدة، عن طريق بعض المؤسسات، المنظمة العالمية لحرية الثقافة في باريس التي تسند مجلة حوار، ماليا... فكانت الصدمة لي، صدمة بشعة. ولم يكن بُدٌّ من إيقاف المجلة فوراً، وبشكل نهائي. فالمجلة، عندما قبلت المساعدة المالية من المنظمة العالمية لحرية الثقافة، لم يدر بالها للحظة واحدة، أن أي درهم يصلها منها، مصدره رسمي أو علني أو سرّي. بالرغم من أن مصدر تمويل المنظمة ذاتها، منذ أكثر من عام، قد أصبح من مؤسسة خاصة (مؤسسة فورد)، التي ظل اسمها بمنأى عن الاتهامات، وهي التي مولت وما برحت تموّل، عدداً من المؤسسات الرسمية والخاصة في كثير من الأقطار العربية). وبعد صدور بيان الجمعية العامة لمنظمة حرية الثقافة الذي أكّد (صحّة الأنباء عن تمويل المخابرات الأمريكية للمنظمة)، توقفت حوار وإلى الأبد.

* * *

– وفيما يلي بعض الملاحظات على هذه الوثائق:

أولاً: تمّ التخطيط في لندن، واتخذ مكتب باريس لمنظمة حرية الثقافة، قراراً بتوسيع شبكة مجلاّته، بحيث تصدر مجلات أخرى في العالم العربي وإفريقيا والصين، وفي ضوء ذلك، اتخذ قرار إصدار مجلة حوار. وكان سيمون جارجي (أستاذ في جامعة جنيف)، أحد أعمدة منظمة حرية الثقافة، قد اقترح أن تصدر حوار عن دار مجلة شعر في بيروت التي قيل إنّ تمويلها، أي – شعر، كان يتم عن طريق وزارة الخارجية الأمريكية، بوساطة: شارل مالك، وزير خارجية كميل شمعون، ويوسف

الخال الذي كان يعيش في أمريكا، ثم عاد إلى لبنان، وهو سوري. وخشي يوسف الخال أن صدور حوار، سوف يؤثر على صدور مجلة شعر، لهذا سافر إلى باريس، وقابل جون هنت وسيمون جارجي، طالباً عدم إصدار حوار، بل تمويل مجلة شعر وأدب وآفاق، لكن انفضاح أمر مجلة شعر من خلال هجوم الصحف والمجلات اللبنانية عليها، جعل هنت وجارجي،يصرّان على صدور مجلة جديدة بإدارة جديدة، تكون مرتبطة بمكتب المنظمة في بيروت، برئاسة جميل جبر. وهكذا جاءت شائعات يوسف الخال، ضدّ حوار في إطار التنافس من أجل الحصول على تمويل المنظمة.

ثانياً: مثلما خططت إنكاونتر لنفسها بتنفيذ توصيات منظمة حرية الثقافة، بعدم إظهار هويتها الحقيقية، كذلك فعلت حوار:

- عدم الاصطدام مع التيار الاشتراكي والقومي اليساري الصاعد في الستينات، بقيادة جمال عبد الناصر.
- بناء عمارة جديدة، مضادة للفكر القومي الاشتراكي، تنسف هذا الفكر، دون أن تصطدم معه.
- محو مركزية قضية فلسطين من أذهان المثقفين العرب بنفس الأسلوب.
- عدم إظهار أي ولاء للولايات المتحدة وأفكارها، حتى لا ينكشف أمر المجلة.
- الترويج للأدب العربي الذي يؤيد التفاهم مع الغرب.
- عدم نشر مقالات مضادة للاتحاد السوفياتي.
- توريط أكبر عدد ممكن من مثقفي العالم العربي، بحيث لا يستطيعون مهاجمة المجلة لاحقاً، إذا ما انكشف أمرها.

ثالثاً: هناك حلقة مركزية، خططت حوار لاختراقها، بتوصية من مكتب منظمة حرية الثقافة في باريس، وهي: **اختراق مصر الثقافية في عهد عبد الناصر**. وبالفعل ساهم

عددٌ من مثقفي مصر في الكتابة لحوار، حتى صيف 1966، ولم يتوقفوا عن ذلك، إلاّ بعد مقالة نيويورك تايمز.

رابعاً: لتوريط أكبر عدد ممكن من المثقفين العرب، كانت حوار، تحصل على فواتير الأموال التي تلقاها شاعر مثل: السيّاب من منظمة حرية الثقافة، من أجل علاجه، وقامت بتسريبها إلى الصحف، حتى لا يتراجع السيّاب عن موقفه، ولكي توحي بأن كبار الشعراء والروائيين، يتعاملون مع المنظمة، بشكل عادي.

خامساً: بما أنَّ موضوع مجلة حوار، كان مكشوفاً، حتى قبل صدور العدد الأول، كذلك موضوع مجلة شعر، من خلال الهجومات الصحافية في بيروت والقاهرة، فإنَّ كل الذين كتبوا في: **شعر وحوار، كانوا يعرفون**، أنَّ هناك – أسئلة استفهام كبيرة مطروحة أمام الرأي العام، حول المجلتين، منذ صدورهما الأول، وطيلة صدورهما. كانت مجلة شعر، تمثل – **التيار الثقافي اليميني الذي انشقّ عن الحزب السوري القومي الاجتماعي**، بتأثير كميل شمعون، وشارل مالك الذي عمل على احتواء التيار المنشقّ في تجمّع (مجلة شعر)، لمواجهة الصعود الاشتراكي القومي العربي في عهد عبد الناصر. أما حوار، فكانت وظيفتها، **خلق انشقاق في صفوف مثقفي التيار القومي الاشتراكي**.

سادساً: كانت (حوار) و(شعر) معاً، تناديان – **بضرورة فصل السياسي عن الثقافي والأدبي**، ولم تنجحا إلاّ في مسألة واحدة هي: **الترويج لقصيدة النثر، واعتقال الحداثة وربطها بها**، ولكن، طيلة الضجيج حول شعر وحوار، لم يكن هذا الضجيج أدبياً، بل كان سياسياً، **لأنّ شعر وحوار، كانتا سياسيتين من الدرجة الأولى**، حيث اتبعتا نفس أساليب منظمة حرية الثقافة: **(دسّ السياسة في الأدب)**، دون أن تظهر **أنها** – سياسة، والسخرية من أنصار **المؤامرة الحقيقية**، بالقول: **إنّهم يؤمنون بنظرية المؤامرة!!**. وقد ثبت لاحقاً بما لا يدع مجالاً للشك أنها: **كانت مؤامرة ثقافية حقيقية**،

وليست توهماً بالمؤامرة!!. لذلك لا يمكن قراءة تجربة شعر وحوار الأدبية، إلاّ ضمن هذا السياق السياسي للحرب الباردة الثقافية. وبالتالي: كانت حوار وشعر، مجلّتين سياسيتين من الدرجة الأولى، تتغطيان بالأدب، ستاراً للأهداف المرسومة، ضمن الحرب الباردة.

3. الإمبريالية والثقافة:

المثقفون ... والحرب الباردة الثقافية، (1947–1967):

صدر في نيويورك عام 2000، للبريطانية فرانسيس سوندرز F.Saunders، كتاب بعنوان: (الحرب الباردة الثقافية – المخابرات المركزية الأمريكية... وعالم الفنون والآداب). وعنه يقول إدوارد سعيد: (هذا الكتاب، عمل مهمٌّ من أعمال البحث التأريخي) الثقافي. ويتشابه هذا الكتاب مع كتاب جوليان بيندا: (خيانة المثقفين)، من حيث الأهمية، بل مع كتاب سعيد نفسه: (الثقافة والإمبريالية). فكتاب سوندرز، يمكن تصنيفه، ضمن نوع من أنواع: (النقد الثقافي المقارن)، بأسلوبه السردي الممتع العميق، وبتحليلاته الثقافية لفترة تمتدّ عشرين عاماً تقريباً من عمر الثقافة العالمية، وذلك بقراءة منطقة سريّة معتمة من الثقافة في الولايات المتحدة وأوروبا، أثارت كثيراً من الجدل. وتوحي هذه القراءة الثقافية أنّ مزاعم أنصار النصّ المغلق من الشكلانيين، لا يمكن أن تكون وحدها، هي الحقيقة النصيّة، كاملة، بل هي بالضبط: نصف الحقيقة، لأنّ الشكلانيين، يحذفون مسألتين هامتين:

أولاً: السياق: الذي أُنتج فيه النصّ، مكانياً وزمانياً، كذلك انفتاح النصّ على القارئ الذي يمتلك دوراً في توجيه النص، من خلال عدّة قراءات في أزمنة مختلفة. وأخيراً الحكم عليه بإبراز زوايا كانت معتمة فيه، وإخفاء زوايا أخرى.

ثانياً: إشعاعات النصّ الممكنة: حيث أنّ النصّ نفسه مليء بالعلامات المعرفية التي تبدأ من قلب النص، وتتجه قليلاً إلى الخارج، دون أن توغل في هذا الخارج. فالنص نفسه، يتوهج بالمعرفة النصيَّة التي لا يمكن أن نكتفي بوصفها: لسانياً وسيميائياً وبلاغياً...الخ، لأنّ مثل هذا الوصف الشكلي لا يُكمل تحليل النصّ. لهذا، لكي يكتمل التحليل، لابُدّ من قراءة هذه الإشعاعات المعرفية في حدود الممكن، أي دون الخروج من محيط النص. - وهنا تقرأ الباحثة سوندرز، ما نُسمّيه بِ **(النصّ الثقافي المُعتم)**، من زوايا عديدة:

أولاً: كان هذا النصّ مُعتماً، أي سرّياً، فقرأته الباحثة في الدائرة الأولى، أي دائرة العتمة المغلقة، ضمن **سياق زمني محدّد.**

ثانياً: قامت الباحثة بإخراج النصّ المعتم من عتمته، **باتجاه الضوء**، حيث سلّطت الضوء على سرّيته المعتمة.

ثالثاً: استخدمتْ **الجدل المقارن، والتفكيك**، أسلوباً، لقراءة انتقال التأثيرات والفاعلية بين الولايات المتحدة... وأوروبا إلى منطقة وسطى، لمواجهة الفكر الاشتراكي في الطرف الآخر.

رابعاً: أعلنتْ الباحثة، **فضيحةَ النص**، بأنْ أعلنت أنّ النصّ، اشتهر، ليس انطلاقاً من قوّته الذاتية، بل ساندته قوى الظلام، دون أن تعلن عن نفسها، ولكنّ انكشاف النصّ أعاده إلى منطقة الظلام مرّة أخرى.

خامساً: استخدمتْ قوى الظلام والظلاميَّة في حينه، أساليب ذكيّة وماكرة لإخفاء نفسها كفاعل أصلي في النصّ، **وسخرتْ قوى الظلام من معارضيها**، قائلة، بأنهم يؤمنون **بنظرية المؤامرة**، وذلك بنفي وجود مؤامرة حقيقية. وزعمت قوى الظلام أنها مع فصل السياسي عن الثقافي، ثمّ تبيّن أن الأدب والثقافة، ليست إلاّ وسيلة لسياسة ظلامية. ثمّ تبيّن أيضاً، أنها: **مؤامرة ثقافية سياسية من الدرجة الأولى.**

سادساً: كان معظم المثقفين المتورطين في الشبكة، يتظاهرون أحياناً بـأنهم، لا يـدرون، وكانوا يدرون، بينهم وبين أنفسهم،. وكانت قوى الظلام، تساندهم في الاعتقـاد بأنهم لا يدرون، بل تُشيع أنهم لا يدرون. وحين انكشف الأمر بسـبب تقلبـات الزمن، أو تمّ كشفه بشكل مقصود مفضوح، تركتْ قوى الظلام، ضحاياها مـن المثقفين، يصارعون التاريخ مرّة، ويصارعون الجراحات الـتي نخـرت أجسـادهم وعقولهم لاحقاً.

سابعاً: أبدعتْ قوى الظلام، مصطلح: (المثقف المنشقّ)، وأطلقت عليه صفات: الليبراليـة والديمقراطية والحريّة. واستخدمت مشتقات الحريّة: (مثقف حُرّ)، (نـص حـديث متحرر)، (مثقف ليبرالي)، (مثقف راديكالي جذري)، وغيرهـا، ليتـوهّم المثقـف المنشقّ، أنه يشبه هذه الصفات. وركّزت اهتمامها على (السابقين) و(المرتدّين) عن معتقداتهم (السابقة)، وشكّلت جيشاً من المثقفين المهزومين، يعتقد واهماً، بوجـود غطاء أخلاقي، وإديولوجي: وذلك باعتقال مصطلح (الحداثة) وتوظيفه، لكي يتوهم المثقف أنه يمتلك عقيدة (جديدة!) في مواجهة معتقداته الاشتراكية السابقة.

*   *   *

- **تقول فرانسيس سوندرز:** (بينما كانت الحرب الباردة في أوجها، كرّستْ حكومة الولايات المتحدة الأمريكية، موارد واسعة، من أجل **برنامج سرّي للدعايـة الثقافيـة في أوروبا الغربية. أحد ملامحه الرئيسة**، هو الحرص الشديد على **أن يبدو البرنامج، كأنـه غير موجود.** وكانت تقوده، **وكالة المخابرات الأمريكية – C.I.A**، وركيزتها في هـذه الحملة السريّة هي – **منظمة حرية الثقافة – Congress for Cultural Freedom**، التي كان يديرها، رجل المخابرات الأمريكية – **مايكل جوسلسون، في الفترة مـن 1947 إلى 1967.** وكانت لمنظمة الحرية الثقافية، مكاتب في – 35 دولة، يعمل بهـا عشـرات

الموظفين، وتصدر ما يقرب من عشرين **مجلّة**، ذات نفوذ، وتنظم **المعارض الفنية**، وتمتلك مؤسسات إعلامية، وتعقد **مؤتمرات دولية**، تحضرها شخصيات بارزة، وتكافئ الفنانين والموسيقيين بالجوائز، وترعى معارضهم وحفلاتهم. مهمّتهم هي: **دعوة المثقفين في أوروبا الشرقية، لترك الأفكار الاشتراكية، وتوجيههم نحو رؤية تتفق مع الأسلوب الأمريكي**. واعتمدت – منظمة حريّة الثقافة، على شبكة واسعة – تضيف سوندرز – من رجال المخابرات، وخبراء الاستراتيجيات السياسية، والمؤسسات الرسمية، والروابط الدراسية القديمة في الجامعات، التي كانت مرتهنة لوكالة المخابرات الأمريكية المركزية التي تأسست عام 1947). وكانت هناك مصلحة مشتركة بين اليساريين السابقين، ووكالة المخابرات المركزية: **(وكان لابُدّ من تجميعهم ودمجهم معاً في منظمة حرية الثقافة مع المخابرات المركزية نفسها)**. وقدّمت منظمة حرية الثقافة نفسها للرأي العام على أنها: **(مرفأ الليبرالية)!!**. لكن المفهوم الليبرالي، كان يتعارض مع سمعه المخابرات المركزية، السيئة الصيت: انقلاب على حكومة مصدّق في إيران عام 1953، إسقاط حكومة غواتيمالا عام 1954، عملية خليج الخنازير ضدّ كوبا، عام 1961، برنامج فوينكس في ڤيتنام. تجسست الوكالة على عشرات الألوف من الأمريكيين، دبّرت اغتيالات لزعماء أحرار في أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية، أزعجت زعماء منتخبين ديمقراطياً وشوّهت سمعتهم. وأتقنت المخابرات الأمريكية فن الخداع: (قدّمت نفسها لمثقفين كبار، باعتبارها وعاءً ذهبياً لليبرالية مأمولة). وتواصل فرنسيس سوندرز تحليلها، قائلة: (المدى الذي وصلت إليه، مؤسسة التجسّس الأمريكية في تدخلها في الشؤون الثقافية لحلفائها الغربيين، وقيامها كعامل مجهول، بتسهيل سلسلة عريضة من النشاط الإبداعي، ووضعها المثقفين وأعمالهم، مثل قطع الشطرنج في اللعبة الكبرى... هذا المدى، يظلّ واحداً من أكثر آثار الحرب الباردة، استفزازاً، **بالزعم أن الهدف، هو التعبير الثقافي الديمقراطي الحرّ!!**). لكن الوثائق الرسمية

الخاصة بالحرب الباردة الثقافية، تقوض هذه الأكذوبة – والكلام دائماً لسوندرز – فالحرب النفسية، لدى المخابرات النفسية، هي: (**تحريك الشخص المستهدف في الاتجاه الذي تريده المخابرات، لأسباب يعتقد هو، أنها أسبابه**). وكانوا يختارون هؤلاء الكتاب والمفكرين، من الدرجة الثانية، أو من خبراء الدعاية الهامشيين. وفي عام 1966، نشرت نيويورك تايمز، سلسلة من المقالات التي تكشف العمل السرّي الذي قام به أفراد – جماعة حرية الثقافة: (**والمفارقة هي أن الظروف التي مكّنت من كشف القصة، هي نفسها التي ساعدت على أن تبدو القصة، غامضة**). ومع فضيحة – ووترغيت، كان من الصعب الاستمرار في الاهتمام بالثقافة، كوسيلة دعاية مخابراتية. ثم تبدأ سوندرز، بسرد بعض الوقائع:

1. بعد تحرير باريس من الاحتلال الألماني، استولى ضابط المخابرات المليونير، جون هاي ويتني على فندق ريتز. هذا الضابط كان صديقاً لِ: ف. سكوت فيتزجيرالد الذي ظهر مع هيمنجواي، وجيش خاص من جنود التحرير، طلب خمسين كأساً من كوكتيل المارتيني. أما **هيمنجواي** الذي شارك في صفوف المخابرات الأمريكية في زمن الحرب في (مكتب الخدمات الاستراتيجية)، فاستقبل في سهرة كحول: **جورج أورويل** وسيمون دي بوفوار، وجان بول سارتر، وضابط المخابرات: إيه. جي فريدي آير. وكان آرثر **كوستلر** يتناول العشاء مع **أندريه مالرو**. ولم يكن في باريس طعام، سوى لمن يستطيعون تحمل أسعار السوق السوداء.
2. تقسّمت برلين إلى أربعة أقسام، تقاسمها الحلفاء. وفي مكتب سلطة الاحتلال الأمريكي العسكري، حيث تأسس – قسم الشؤون المعنويّة في المخابرات، تمّ تعيين، **مايكل جوسلسون**، وهو **أمريكي يهودي من أصل أستوني روسي**، كذلك **نيكولاس نابوكوف**، وهو **أمريكي يهودي من أصل روسي أبيض**. الأول هاجر إلى الولايات

المتحدة عام 1936، وهو ابن تاجر أخشاب يهودي. والثاني، هاجر عـــام 1933، إلى الولايات المتحدة. وكان چوسلسون، يتقن أربع لغات بطلاقة. كتب نـــابوكوف في أمريكا، أول باليه أمريكي مع **أرشيبالد ماكليش**. وبصفته موسيقياً، عين نابوكوف في القسم الموسيقي، حيث كانت مهمته، استئصال النازيين من الحياة الموسيقية الألمانيـــة، ومنح بعض الألمان، حق مزاولة المهنة، ومراقبة الفرق الموســيقية الألمانيـــة. وأصــبح چوسلسون ونابوكوف، ثنائياً متجانساً في قسم الشؤون المعنوية في المخابرات. وتّمت عملية غسيل دماغ للموسيقار الألماني الشهير - **فورتڤاڤلر**، والموســيقية **إليزابيــث شوارسكوف**، حيث تّمت استمالتهما لصالح الخط الأمريكي، بتبرئـــهما مــن تهمـة التعامل مع النازية، والصحيح أنهما كانا نازيين بالمعنى العام. وفي **معركة الصراع على عقول البشر**، تحرك الروس، حيث افتتحوا بيتاً للثقافة في – أونتردن ليندن، فتحــرك الأمريكيون المحتلون في برلين، وأسسوا بيوتاً للثقافة، هدفها إلغاء النظرة الأوروبية عن **أمريكا** بأنها، (**صحراء ثقافية**). وعمل مكتب الشؤون المعنوية الأمريكي في برلين على دعوة فرق موسيقية أمريكية سوداء، عرضت في أوروبا، لإظهار أمريكــا، بصــورة الدولة التي لا تمارس التمييز العنصري ضد السود. وكان مكتب مخابرات الاحــتلال الأمريكي، يسيطر على 18 أوركسترا سيمفونية ألمانية، وعلى عدد كبير من شركات الأوبرا. وتمّ تنفيذ برنامج مسرحي ضخم، عرضت فيه مسرحيات: **يوجين شتاينبك**، تحت رعاية قوة الاحتلال الأمريكية. كذلك وضع برنامج للنشر والترجمة، لأعمــال: **هينمنجواي، وبيرل باك، وفوكنر**. كما تمّ الترويج لكتّــاب أوروبــيين في برنــامج، يهدف إلى ترسيخ العداء للاشتراكية، مثل كتب: **أندريه جيــد، آرثــر كوســتلر، سيلوني**، وغيرهم. وفي مجال الفنون، أقيمت **معارض للرسوم التجريديـــة التعبيريـــة لمدرسة نيويورك**. وأقامت سلطات الاحــتلال الأمريكــي، دورات موســيقية في –

دارمشتات. ثمّ ظهر - **ميلفن لاسكي، اليهودي المولود عام 1920**، ليقول إن الثغرة الحقيقية في سياسة الولايات المتحدة الثقافية، هي، الفشل في اكتساب الطبقات المتعلّمة والمثقفة. لهذا عمل لاسكي على إصدار صحيفة - **أميركان ريڤيو**، لـدعم سياسة الولايات المتحدة في ألمانيا وأوروبا. وأصدر **مجلـة - ديرمونـات Dermonat** - لتكون جسراً لكسب قطاعات واسعة من المثقفين الألمان واجتذابهم، بعيداً عن التـأثير الروسي. وكانت المجلّة، تطبع في ميونخ وتنقل بطائرات الحلفاء إلى بـرلين. كانـت ديرمونات، تتلقى الأموال - كما تقول سوندرز دائماً - عن طريق الإعانات السرية من **مشروع مارشال**، ثم عن طريق **صناديق المخابرات المركزية الأمريكية**، ثمّ عـن طريق أموال **مؤسسة فورد**، ثمّ مرّة أخرى من دولارات المخابرات المركزية. وبسبب هذا التمويل وحده، كانت المجلة، نموذجاً لاستراتيجيات الحرب الباردة الأمريكيـة في الميدان الثقافي. هكذا أصبح: **چوسلسون، ونابوكوف، ولاسكي: القيـادة الفعليـة للحرب الباردة الثقافية، لكسب النخب الثقافيـة الأوروبيـة، لصـالح الطـرح الأمريكي.**

3. كانت المخابرات الأمريكية - CIA، تمتلك خطوطاً جوية، ومحطات إذاعة، وصحفاً، وشركات تأمين، وعقارات. وكان رجالها موجودين في: البنتاجون، وقيادة البحريـة، والكونغرس، ومراكز البحوث، وخبراء تآكل التربة، وقيادات الطلبة، والدبلوماسيين، والمحامين: (كلّهم يزودون المخابرات بالمعلومات). **ومن بين الذين تمّ تجنيدهم للعمـل في المخابرات: الصحافي جيورسي الذي أصبح مخرجـاً لأفـلام صـوفيا لـورين، والروائي هيمنجواي، وابنه جون. والفيلسوف أشعيا بـرلين، وجـورج كينـان، مهندس مشروع مارشال**، ومبدع نظرية **(الكذب الضروري)**، كمكوّن أساسي من مكونات الدبلوماسية الأمريكية.

4. انعقد في فندق (ولدورف استوريا) في نيويورك في 1949/3/25م، مؤتمر ثقافي، شارك فيه اشتراكيون روس، مثل: فادييف، رئيس اتحاد الكتاب السوفييت، والموسيقار ديمتري شوستاكوفتش، ومن الكتاب والفنانين الأمريكيين، شارك في المؤتمر: آرثر ميللر، وماتيسن، ونورمان مايلر، وليليان هيلمان، ولانجستون هيوز، وألبرت آينشتاين، وتشارلي شابلن، ومارلون براندو، وهنري والاس، وفرانك لويد رايت، وآرون كوبلاند، داشيل هاميت، ودورثي باركر، وهوارد فاست. وفي مواجهة هؤلاء، كانت مجموعة أخرى، بقيادة الفيلسوف سيدني هوك (جامعة نيويورك)، والشاعر روبرت لويل، والكاتبة ماري مكارثي، وعدد من الصحافيين... يحاولون تخريب المؤتمر. استمر المؤتمر عدة أيام، وأرسل توماس مان، برقية أيّد فكرة المؤتمر، ووصف فكرة العداء للشيوعية، بأنها: (الفكرة الأكثر غباءً في القرن العشرين). لكن ت. س. إليوت، وجون دوس باسوس، أرسلا برقيات، تعترض على انعقاد المؤتمر. وكان الفيلسوف سيدني هوك، عضواً في الحزب الشيوعي الأمريكي، لكنه سرعان ما ابتعد عنه، وتحوّل إلى مخبِر لِ FBI، حيث وشى بالصحافي مالكولم كولي. وحضر الثلاثي من برلين: لاسكي ونابوكوف وچوسلسون إلى نيويورك، حيث كانوا من حضور المؤتمر، وراقبوه جيداً. فيما بعد كتب آرثر ميللر، يقول: (لولا المقاومة السوفييتية، لتمكّنت النازية من إخضاع أوروبا كلها، بالإضافة إلى بريطانيا، ولربّما كانت الولايات المتحدة، قد أجبرت على العزلة، أو على ما هو أسوأ. وهكذا، فإنّ التحول الحاد ضد الاتحاد السوفييتي بعد الحرب، هذا التحول لم يَبْدُ شديد الرداءة فقط، بل إنه كان يهدّد بحرب أخرى، تدمّر روسيا والولايات المتحدة معاً). وتقول سوندرز: لقد كان مؤتمر والدورف أستوريا، محبطاً لمناصريه من الشيوعيين، ثم جاء الخلاف بين ستالين وتيتو، ليضعف الدعاية السوفييتية.

5. وفي بريطانيا، تمّ إنشاء (إدارة البحث الإعلامـــي)، لمكافحة الشيوعية في فبراير 1948، ضمن وزارة الخارجية: (وقد كانت بمثابة وزارة سريّة للحـــرب البـــاردة. كانـــت ميزانيتها سريّة. وكان عملها، لا يُنسب للوزارة، من أجل تحقيق الانتشار، ومن أجل حماية وجود حملة دعاية مضادة للاشتراكية، مُصدّق عليها رسمياً، ومدعومة سرّاً، ولا يعرف الجمهور عنها شيئاً). وكان الروائي آرثر كوستلر، اليهودي المجري المولـــد، أحد مستشاري إدارة البحث الإعلامي الكبار، حيث نصح بالتركيز علـــى المـــثقفين المعارضين اليساريين، لتحقيق تقارب بين الجماعات اليسارية، من أجل تسهيل مراقبة أنشطتها، ثمّ لكي يتم إضعاف تأثير هذه الجماعات، باختراقها أمنياً من الداخل، ومن أجل جرّ أعضائها إلى منبر موازٍ، وأقلّ ثورية. وقد اشترت وزارة الخارجية، خمســـين ألف نسخة من كتاب كوستلر: (الظلام وقت الظهيرة) المعادي للاشتراكية، وقامت بتوزيعه. كان كوستلر، شيوعياً سابقاً، له كتاب (ليالي بيضاء وأيام حمـــراء)، وهـــو كتاب دعاية للروس والشيوعية. وفي موسكو كان كوستلر، قد وشى للشرطة السريّة، بصديقته سميرنوفا: (فلم يسمع عنها أحدٌ شيئاً بعد ذلك). وبعد انتصـــار هتلـــر في ألمانيا، التحق كوستلر باللاجئين الألمان في باريس. وفي عام 1936 ذهب إلى اســـبانيا، للتجسس لحساب – اتحاد شركات منـــزنبيرج. وألقى عـــام 1948، سلســـلة مـــن المحاضرات في أمريكا، تدعو اليسار للتعاون مع الحكومة الأمريكية، وكانت استراتيجية المخابرات المركزية، تقوم على أساس: (تقوية اليسار الجديد غير الشيوعي)، ضـــدّ الشيوعية. وكان كتاب شيلزنجر: (الوسيط الحيـــوي)، وروايـــة (1984) لجـــورج أورويل، يحملان المنطق نفسه، كذلك كتاب آرثر كويستلر: (الإله الـــذي فشـــل). وكان كتاب كوستلر، يوزّع بوساطة أجهزة الحكومة الأمريكية في كل أنحاء أوروبا.

6. انعقد في باريس، مؤتمر لحركة السلام المعادية للحرب، شـــارك فيـــه: ألكســـاندر فادييف، إيليا اهرنبورغ، بول روبسون، هوارد فاســـت، والكاتـــب الـــدنماركي –

نيكسو، والإيطالي نيني. وأرسل شارلي شابلن رسالة تأييد للمؤتمر. وأطلق بيكاسو، حمامة السلام الشهيرة التي روّج لها الشاعر لوي أراغون، أحد منظمي المؤتمر. وبسبب نجاح هذا المؤتمر الموالي للاشتراكية، **قررت المخابرات الأمريكية، عقد: مؤتمر روسيت المضاد: اليوم العالمي لمقاومة الدكتاتورية والحرب في 1949/4/30**. شارك فيه، سيدني هوك، لكن المؤتمر فشل فشلاً ذريعاً، وجلب كارثة لأمريكا في مجال الصراع الثقافي في شخص **ريتشارد رايت**، حيث زعم هوك، بأن سارتر، استعمله كهرواة ضدّ الثقافة الأمريكية، رغم أن رايت شارك في كتاب **(الإله الذي فشل)**، إلاّ أنه ظلّ يعيش في باريس، مراقباً من المخابرات المركزية، ومكتب التحقيقات الفدرالي، حتى موته في ظروف غامضة عام 1960: (لقد كانت هناك روح معادية لكل ما هو أمريكي في المؤتمر). وكتب هوك يقول: إنّ الجمهور الفرنسي، جاهل تماماً بالحياة والثقافة الأمريكية، صورته عن أمريكا، خليط من الانطباعات من قراءة روايات: **عناقيد الغضب لشتاينبك**، رواية الاحتجاج والتمرد الاجتماعي، وروايات الانحلال الأمريكي (**فوكنر**)، وروايات التفاهة (**سنكلير لويس**)، ومن مشاهدة السينما الأمريكية). ويقترح هوك: **ضرورة تنظيف العقول الأوروبية من الآراء الزائفة في روايات كتاب أمريكا المشاهير**. وفي المقابل: واصل سارتر تمجيده للديمقراطية الروسية، حارسةً لقيم الحرية، كذلك جان جينيه، وبيكاسو، وكامو، وأنوي.

7. اقترح چوسلسون، عقد مؤتمر **(الحرية الثقافية) في برلين الغربية، عام 1952**، وكان لاسكي، سكرتيراً عاماً للمؤتمر، ووصل آرثر كويستلر من باريس. ورفض سارتر وكامو، حضور المؤتمر. وحضر **الوفد الأمريكي**: هوك، **تنيسي وليامز**، الممثل روبرت مونتغمري، ديڤيد ليلنتال، ماكس يرجان، هيرمان موللر، آرثر شليزنجر الابن، ونيكولاس نابكوف، وسيلوني. ومن **البريطانيين** الذين تلقوا معونات سرية، كان هناك أعضاء الوفد الإنجليزي: **هيربرت ريد**، كرستوفر هوليس، بيتر مندلسون، الذين

تمّ تمويلهم من قبل – مكتب البحث الإعلامي في الخارجية البريطانية. وجاء من فرنسا: **ريمون آرون**، ديفيد روسيت، **أندريه مالرو**، كلود موريك. ومن **إيطاليا**، جاء: مازوشي، تيشي.وفي الخامس والعشرين من حزيران 1952م، اكتمل العدد الذي وصل إلى مائتي مدعو، وصلوا إلى منطقة الاحتلال الأمريكي في برلين، حيث انعقد المؤتمر في – **تيتانيا بالاست**، واستمر أربعة أيام. ألقى شيلزنجر كلمة، وألقى **كوستلر**، كلمة حازت على إعجاب الحضور، وألقى **بيرنهام**، كلمة ميّز فيها بين (**القنابل الذرية المفيدة**)، و(**القنابل الذرية المؤذية**) في إشارة واضحة، لتبرير القنابل الأمريكية التي ألقيت على هيروشيما ونغازاكي. وهاجم **هوك**، كلاً من سارتر وميرلوبونتي اللذين رفضا حضور المؤتمر. ثمّ وزّع جورج شويلر، على أعضاء المؤتمر، تقريراً عن وضعية السود في أمريكا (الذين كان قد تحسّن حالهم)، ودعمه الصحافي الأسود بيرجان ببحث. أما في **برلين الشرقية**، فقد تمّ حريقٌ في (بيت الثقافة الشيوعي)، واتهم الألمان الشرقيون، ميلفن لاسكي (جاسوس الشرطة الأمريكية)، بافتعال الحريق لصنع دعاية، لمؤتمر حرية الثقافة الأمريكي في برلين الغربية. واقترح كويستلر في نهاية المؤتمر، ما سمّاه: (**مانيفستو الحرية**) من أربع عشرة نقطة، أمام خمسة عشر ألفاً. واعترض الوفد البريطاني على نقطة واحدة، وهي التي (**تعبر عن عدم التسامح مع الأفكار الماركسية**). وبعد إجراء التعديلات، تمّ إقرار (المانيفستو)، كدستور لمنظمة الحرية الثقافية. وكان الرئيس ترومان سعيداً بالمؤتمر، كما أثنى **ممثل وزارة الدفاع الأمريكية** على المؤتمر: (**عملية سريّة بارعة تمّ تنفيذها على أعلى مستوى فكري... حرب غير تقليدية في أروع صورة**).

8. رأى مكتب تنسيق السياسات بعد مؤتمر برلين، ضرورة نقل نشاط منظمة حرية الثقافة إلى **باريس**، برئاسة چوسلسون، ولورانس دونيڤي، إضافة إلى: لاسكي وبيرنهام.

وكانت قد اجتمعت لجنة التسيير في بروكسيل في نوفمبر 1950 في اجتماع حضره: لاسكي، وسيلوني، وعالم الاجتماع اليهودي - يوجين كوجون، والبريطاني - جوليان أميري، وإبرفنج براون، ونابوكوف. ونوقشت تقارير من: لاسكي وكستلر. وكان رأي چوسلسون، أنه أصبح مقتنعاً بضرورة أن تكون اللهجة معتدلة، من أجل كسب المترددين. وكان ردّ قيادة CIA، هو إزاحة كوستلر عن موقعه المركزي في المنظمة. وكانت المجموعة الحاكمة، كما كان يطلق عليها، تتشكل من: شليزنجر، ستيڤن سبندر، أشعيا برلين. وكان شليزنجر، يعرف أن CIA، هي التي أنفقت الأموال على مؤتمر برلين. وتمّ تعيين الفيلسوف برتراند راسل، رئيساً شرفياً لمنظمة حرية الثقافة، حتى عام 1956. كذلك كان جون ديوي، والفيلسوف الألماني كارل ياسبرز، على صلة بمنظمة حرية الثقافة. وأسس چوسلسون ودونيڤي، ونابوكوف السكرتير العام للمنظمة، مكتب باريس. وعقدتْ المنظمة، مؤتمراً صحافياً في باريس، قدّمت فيه المثقف البولندي المنشق - شيسلاف ميلوش الذي كان يعمل في السفارة البولندية، وهو مترجم قصيدة إليوت: الأرض والخراب، حيث أعلن انشقاقه عن الشيوعية، وامتدح سياسة أمريكا. ونشط نابوكوف في إلقاء المحاضرات في بروكسيل وبرلين. ونشِطت المنظمة لفتح فروع لها في: ألمانيا، بريطانيا، السويد، الدنمارك، آيسلندا، اليابان، الهند، الأرجنتين، تشيلي، استراليا، لبنان، المكسيك، البيرو، كولومبيا، البرازيل، باكستان، وغيرها. وأصدر نابوكوف في باريس، مجلة - پريف (البرهان)، برئاسة: فرانسوا بوندي، وهو سويسري يتكلم الألمانية. وصدر العدد الأول في أكتوبر 1951. وأنشئ الاتحاد الإيطالي للحرية الثقافية برئاسة سيلوني، وأصبح مركز الفيدرالية، يضمّ حوالي مائة تجمع ثقافي مستقل. وذهب نابوكوف إلى بريطانيا لدعم الجمعية البريطانية للحرية الثقافية، حيث اجتمع مع

ت. س. إليوت، وأشعيا برلين. ولكن – يقول نابوكوف: **(كان لابُدّ من إقناع المثقفين البريطانيين، بأن منظمة حرية الثقافة، ليست وكالة أمريكية سريَّة).**

9. كانت الأموال التي تصرف على نشاطات المنظمة، جزءاً من **مشروع مارشال**، ولم يكن أحد في الكونغرس، يجرؤ على القول: (ماذا يفعلون بأموال دافعي الضرائب). يقول توم برادن: **(كنت أعطي أحياناً لبراون، ممثل قناة توصيل الأموال لبرامج CIA الثقافية– 15 ألف دولار، أو عشرة آلاف، أو خمسة آلاف، ولم أعرف قط ماذا فعل بها).** وهذه المبالغ لم تكن تُسجّل في الميزانية المعتمدة. **كان الإنفاق الشهري على سكرتارية مكتب باريس، يبلغ خمسة ملايين فرنك. وأودع مبلغ أربعين ألف مارك شهرياً، مصاريف لصالح سكرتارية مكتب برلين.** أما الفرع البريطاني فقد تشاجر رئيسه – **ستيفن سبندر** مع السكرتير الفخري الذي كان رئيساً لمجلة (القرن العشرون)، وكان مكتب باريس يدفع المعونات لجودوين الذي أصبح فيما بعد – مديراً للبرامج الخاصة والدراما في إذاعة أل: BBC. لكن الشجار بين ستيفن سبندر وجودوين، أدى إلى استقالة جودوين. لهذا فإنّ إدارة البحث الإعلامي في الخارجية البريطانية، زرعت رجلها – جون كلوز، ليكون سكرتير المنظمة في بريطانيا. ورتّب كلوز، لقاءات، **لحنّة أرنت** مع شخصيات مختصة في الشؤون الخارجية، من أجل كتابها القادم)، لكن چوسلسون، لم يكن يشعر بالرضا عن فرع بريطانيا.

10. كانت **مبادرات وزارة الخارجية الأمريكية – الثقافية، غير ناجحة،** حيث اقتصرت على بعض العروض المسرحية الضعيفة، وتمويل بعض المجلاّت الثقافية والشعرية الضعيفة في الشرق الأوسط والهند وغيرها. لهذا سافر **نابوكوف**، رئيس السكرتارية الدولية للمنظمة إلى الولايات المتحدة، ثمّ عاد إلى باريس في أبريل 1952، وهو يحمل عقوداً وقّعها مع الذين سيشاركون في المهرجان الفني الأمريكي: **إيجور سترافنسكي**، ليونتين

برايس، آرون كوبلاند، صموئيل باربر، باليه مدينة نيويورك، **أوركسترا بوسطن السمفوني**، **متحف الفن الحديث** في نيويورك، جيرترود ستاين، فيرجيل تومسون، **ألن تيت**. وأصبح بإمكان نابوكوف، الإعلان عن البرنامج الذي شارك فيه، في **باريس**: **جان كوكتو**، كلود ديبوسي، **لورانس أوليفيه**، أوبرا فيينا، أوبرا كوفنت جاردن، **شيسلاف ميلوش**، سيلوني، **أندريه مالرو**.. وافتتح المهرجان في أول أبريل 1952 في باريس، واستمر شهراً كاملاً. وشارك فيه: **فوكنر، وفاريل، و د.هـ. أودن، وستيفن سبندر**. وحضر من الفرنسيين: **ريمون آرون، أندريه مالرو، كلود مورياك، جان عميروش**، لكن جان بول سارتر، رفض حضور المهرجان. وشارك الشاعر الأمريكي، **روبرت لويل**... وكانت **مؤسسة فارفيلد**، هي المموّلة لنشاطات المهرجان الأمريكي في باريس. ويقول برادن: (**فارفيلد، هي إحدى مؤسسات المخابرات المركزية – CIA، ولم يكن لها وجود سوى على الورق**).

11. تضيف ساندورز: (كان على المخابرات المركزية، أن تضخّ عشرات الملايين من الدولارات لمنظمة الحرية الثقافية والمشروعات المتصلة بها، وبمثل هذا النوع من الالتزام، **كانت CIA، بالفعل، بمثابة وزارة ثقافة لأمريكا**). وفي عام 1949، شكّل – آلان دالاس – **اللجنة القومية من أجل أوروبا الحرّة**. وكانت هذه اللجنة في الحقيقة، إحدى أذرع CIA. وكان **دالاس** يؤمن بأن نجاح الحرب الباردة الثقافية الأمريكية: (**كان يعتمد على قدرتها على أن تبدو مستقلة عن الحكومة، وعلى أنها تمثل القناعات الذاتية للأفراد المحبّين للحرية**). وقد علّق الشاعر الفرنسي بول فاليري على لجنة أوروبا الحرّة، ساخراً: (يطمح الأوروبيون في أن تحكمهم، لجنة من الأمريكيين). وخصصت CIA، مبلغ عشرة ملايين دولار لإذاعة أوروبا الحرّة التي تأسست في برلين عام 1950، تحت رعاية اللجنة القومية. وأصبح للإذاعة – 29 محطة، تبثّ ب

16 لغة مختلفة. أما الشعبة المسؤولة عن جمع التبرعات للجنة أوروبا الحرة، فهي - (حملة الحرية) التي كان الممثل الشاب رونالد ريغان، مسؤولاً عن دعايتها. وكانت (حملة الحرية)، تُستخدم كوسيلة لغسيل الأموال المخصصة لبرنامج، يحمل اسم - اللجنة الدولية للاجئين في نيويورك، ورئيسه هو بيل كازي الذي أصبح مديراً لِ CIA. وكان لمؤسسة فورد، تاريخ في التورّط في عمليات سرية في أوروبا، حيث كانت تعمل بشكل غير مباشر مع مشروع مارشال. وقد أسست فورد، برنامجاً للنشر المتبادل، ونشرت فيه كتب: جورج أورويل، هنري ميللر. وكان هذا البرنامج، يضم عدداً من خبراء الحرب الباردة. وموّلت مؤسسة فورد، صندوق دعم أوروبا الشرقية. وقد استطاع الصندوق، أن يعقد صلات وثيقة مع دار تشيخوف للنشر التي تلقت مبلغ 523000 دولاراً من مؤسسة فورد، لشراء أعمال روسية ممنوعة، وترجمة أعمال كلاسيكية غربية إلى الروسية. وبفضل منحة من مؤسسة فورد، استطاع (معهد الفن المعاصر) أن يوسّع برنامجه الدولي. وكان من بين الذين استفادوا من سخاء مؤسسة فورد: هربرت ريد، سلفادور دومادارياجا، روبرت لويل، روبرت بن وارين، روبرت ريتشمان.. وكلهم زملاء مجلس قادة الثقافة في CIA. كذلك كانت مؤسسة روكفلر، إحدى مكونات الحرب الباردة.

12. شغلت مجلة (إنكاونتر - Encounter) التي صدرت في الفترة (1953-1990) مكاناً مركزياً في عمل المنظمة الأمريكية لحرية الثقافة، وكانت تصدر في لندن، ونشر فيها: نانسي ميتفورد، أشعيا برلين، فلاديمير نابوكوف، و د. هـ. أودن، أرنولد توينبي، براتراند راسل. كما نشر فيها ديڤيد ماركاند - دراسة عن قصص بورخيس، وهربرت ريد، وهيوتريفور - روبر... وغيرهم. وكانت مجلة إنكاونتر، مجلة ذكية، شديدة الارتباط بعالم المخابرات. وكان المرشح الأمريكي لمنصب المحرر

المشارك، هو- **إيرفنج كريستول**، المدير التنفيذي للمنظمة الأمريكية لحرية الثقافة، له علاقة بميلفن لاسكي. أما المرشح البريطاني لموقع المحرر المشارك، فهو - **ستيفن سبندر** من مواليد 1909، الذي خضع لتأثير دبليو. إتش. أودن، وحقق بعض الشهرة بعد صدور ديوانه الأول: (قصائد)، وأصبح من شعراء الثلاثينات مع لوي ماكنيس. وكانت له علاقة طيبة مع ثقافة الولايات المتحدة. ففي عام 1948، كتب سبندر (تسبيحة شكر لأمريكا)، بل يقول: (**إنَّ كلمة واحدة من فم أديب أمريكي أو إنجليزي، يعتبرها الطلاب الأوروبيون، أشبه بالمعجزة**). وكتب يعدّد إيجابيات **مشروع مارشال** في مقالة أخرى. وكان سبندر، بالنسبة لمن يستخدمونه في منظمة حرية الثقافة، **صلة ربط مهمة بأرستقراطية لندن الأدبية**. وكان ممر الإعانات المالية للمجلة، يمرّ في حساب السينمائي **كوردا** - الذي له صلة وثيقة بالمخابرات البريطانية. أما القناة الثانية، فهي اللورد **فكتور روتشيلد**، الذي ظلّ على ارتباط وثيق بالمجلة، حتى منتصف الستينات. أرسل كريستول، فهرس العدد الأول من مجلة إنكاونتر إلى چوسلسون في باريس، وقد كتب فيه: دينيس دوروجمو من الهند، **ألبير كامو**، ليزلي فيدلر، نيكولاس نابوكوف، وكتب زابسكي عن (أصوات الصمت لأندريه مالرو)، وكتب هربرت لوتي عن الثورات التي قامت في ألمانيا الشرقية وتشيكوسلوفاكيا، وكتبت **إديث سيتويل** عن هوليوود. أما مقالات **كويستلر، وريمون آرون**، فقد أسقطت من العدد الأول، بعد تحذير من نابوكوف، بأنها: (**شديدة العداء للشيوعية... وبأكثر مما ينبغي**). أما چوسلسون، فقد كتب إلى سبندر، معبراً عن قلقه، لأن مادة العدد الأول: (ليست سياسية بما يكفي). لكن كريستول، ردّ عليه قائلاً: (**السياسة تجيء مع الأدب والفن والفلسفة، كجزء ضمن نسيج الثقافة**). وكان مقال فيدلر عن قضية إعدام الجاسوسين اليهوديين: جوليوس روزنبرج،

وزوجته إيثيل عام 1953: (بتهمة نقل أسرار ذريّة أمريكية إلى السوفييت). وقد وصفتْ **الصنداي تايمز، مجلة إنكاونتر، بأنها**: (**المجلة البوليسيّة للدول التي تحتلها أمريكا**). بل إن چوسلسون نفسه، وصف إنكاونتر: (يجب أن نقدّم للقرّاء شيئاً ذا قيمة، بدلاً من هذه **القمامة**).

13. كان عدد أعضاء **الحزب الشيوعي الأمريكي**، عام 1950 – 31 ألف عضو، وتقلصوا إلى آلاف قليلة في عام 1956. وكان يقال إنّ معظمهم، كانوا عملاء سرّيين لِ FBI، حتى قيل: إنّ FBI، حافظ على وجود الحزب الشيوعي عن طريق تسديد اشتراكات أعضائه. أما هوارد فاست، فيقول: إن الحزب الشيوعي الأمريكي، فرع من وزارة العدل. وكان **السناتور مكارثي**، يترأس – **لجنة النشاط المعادي لأمريكا**. وهو الذي حكم على **آرثر ميللر** بالسجن، وألغي الحكم بعد الاستئناف. ووضعت ليليان هيلمان في القائمة السوداء. **كانت تلك هي أمريكا: روي كوهين، وديڤيد شيني**... وهما الذراع الضاربة لمكارثي. وقد وصف أحد المعلقين، كوهين، بأنه (شخصية بشعة)، ووصف شيني بأنه (شخصية حقيرة). وكان الاثنان يعملان مع مكارثي. وأصدرت وزارة الخارجية، أمراً بمنع وجود مؤلفات لكتاب شيوعيين أو متعاطفين مع الشيوعية. وهكذا أصبحت مئات الكتب لمؤلفين وفنانين أمريكيين في سلة المهملات. وأزيلت كتب كل من: داشيت هاميت، **جان بول سارتر**، هيلين كاي، جين ويلتفش، **لانجستون هيوز**، أدوين سيفر، برنارد ستيرن، هوارد فاست، جون أبت، جيه جوليوس، ماركوس، سنجر، ناثان ويت، دوبوا، **مكسيم غوركي**، ليسنكو، **جون ريد، هرمان ملفيل**، آجنس سميدلي... أُزيلت من كافة فروع البيت الأمريكي والسفارات. كذلك منع كتاب تيودور هاف عن (**شارلي شابلن**). كان متوسط عدد العناوين التي يتم إرسالها إلى الخارج، قد هبط عام 1953 من: 119913

عنواناً، إلى: 314 عنواناً. وأحرقت كتب توماس مان، وآينشتاين، وفرويد، وجـون ريد، وهيلين كيلر. وتمّت مراقبة: أرشيبالد ماكليش، جون كروانسوم، ألن تيـت، هوارد فاست، ماتيسن، لانجستون هيوز، وآرنست هيمنجـواي، ولـيم كـارلوس وليامز، لويس انترماير: (كان هيمنحواي، يشكو لأصدقائه من أنه كان تحت مراقبة ألFBI، وكانوا يتصورون أنه يتوهم. وعندما أفرج عن ملفه الخاص في منتصـف الثمانينات (113 صفحة)، كان ذلك تأكيداً على أن شكوكه، كانـت في محلـها، على مدى اكثر من ربع قرن. فقد تجسسوا عليه وأزعجوه. وقبل انتحاره بفتـرة قصيرة، وكان يعاني من الاكتئاب - ذهب هيمنجواي، ليجري فحصاً في إحـدى عيادات مينسوتا، وطلب أن يُسجّل باسم آخر، فقام أحـد الأطبـاء النفسـيين، بالاتصال بِ FBI، ليسأل عن إمكانية أن يفعل ذلك). لكن نجم مكارثي، أفل عام 1954، ومات مدمناً على الكحول عام 1957. لهذا ارتفعت أسهم قضية: مكافحة الشيوعية التي كانت تمارسها المخابرات الأمريكية، باعتبارها قضية ليست شـيطانية تماماً كما المكارثية.

14. كانت مجلات منظمة حرية الثقافية، تستقطب كوكبة من المثقفين. ففي مجلة إنكاونتر في لندن، ومجلة بريف في باريس، كان يكتب: جوليان هكسلي، ميرسـيا إيليـاد، أندريه مالرو، ألن تيت، روبرت بن وارين، دبليو إتش أودن. كما كانـت مجلـة كوادرنوز، الموجهة لمثقفي أمريكا اللاتينية التي أصدرتها منظمة حرية الثقافـة عـام 1953 في باريس، برئاسة تحرير الروائي- جوليان جـوركن. وفي فيينـا، أصـدرت المنظمة - مجلة فوروم عام 1954، برئاسة الناقد فريدريك توربيرج. وصدرت مجلـة العلم والحرية في هامبورغ. وأصدرت مجموعة من الإسرائيليين، مجلة - سـوفييت سيرفي - Soviet Survey عام 1955، برئاسة تحرير، الإسرائيلي وولتر لاكـير،

الممثل الرسمي لمنظمة حرية الثقافة. وكان جوسلسون، يصفه بأنه، (أفضل الخبراء في الشؤون السوفياتية)، وكان لاكير، يوقع باسم - مارك ألكساندر. وصدر في إيطاليا عام 1956، العدد الأول من مجلة -تيمبو برزنت، برئاسة تحرير: سيلوني، وكتب فيها: إيتالو كالفينو، وفاسكو براتوليني. وأصدرت المنظمة في أستراليا مجلة - كوادرانت، برئاسة تحرير الشاعر جيمس مكولي. وفي الهند، أصدرت المنظمة، مجلة - كويست. وفي اليابان أصدرت مجلة - جيو. وبحلول منتصف الستينات، كانت المنظمة، قد وسّعت من برنامج مطبوعاتها، ليشمل مناطق أخرى ذات أهمية استراتيجية: إفريقيا، العالم العربي، الصين. ففي أكتوبر 1962، تأسست (مجلة حوار) الصادرة عن المنظمة الأمريكية لحرية الثقافة، المرتبطة بالمخابرات المركزية باللغة العربية في لبنان. وبالمقابل، دعمت وزارة الخارجية الأمريكية، مجلة ثقافية أخرى مختصة بالشعر، صدرت باللغة العربية. وكان إجمالي المصروفات على مطبوعات المنظمة عام 1962 وحده، قد وصل إلى مبلغ 880 ألف دولار. وفي الوقت نفسه، كان التزام مؤسسة فارفيلد الوهمية، تجاه المنظمة، حوالي مليون دولار، أي (ما يعادل ستة ملايين دولار عام 1999) سنوياً. ثمّ خطط نابوكوف، لعقد (المؤتمر الدولي لموسيقى القرن العشرين) الذي انعقد في روما عام 1954. وأعلن فيه عن التزام المنظمة، بتبنّي (التأليف الموسيقي الطليعي الشاب). ودُعي على نفقة المنظمة، (12 ألف شاب موسيقي) للمشاركة في مسابقة لها جوائز. كما دفعت المنظمة مجموعة من المنح لعدد من الموسيقين والفرق الموسيقية. ووجد أقطاب الحرب الثقافية الباردة أنفسهم، واقعين في تناقض خطر: (بينما بعبع النازية (فون كارايان، فورتفانجلر) يحتفى به، كانوا يطالبون - وبحدّة - **بفصل الفن عن السياسة، لكنهم عندما كانوا يتعاملون مع الاشتراكية، فهُم لا يكونون على استعداد، لممارسة ذلك الفصل**)، كما تقول مؤلفة الكتاب.

15. في منتصف الستينات، كانت CIA، تتباهى بقدرتها على أن يكون لها عملاء في كل كلية جامعية: كان 50% منهم من الحاصلين على تقديرات عالية، و 3% من الحاصلين على الدكتوراه، الأمر الذي جعل أحد المسؤولين في وزارة الخارجية يقول: **هناك عدد من المثقفين الليبراليين في كل بوصة مربعة من أل CIA**، أكثر مما هو هنـــاك في أي مكان في الحكومة. وكان كلود مايور، **رئيس قسم المنظمـــات الدوليـــة في CIA، مثقفاً وكاتباً وشاعراً**. وكان أنجلتون، الرئيس الأسطوري للمخـــابرات المضـــادة في CIA، **شخصية أدبية، فهو محرر مجلة – فيوريوزو، وهي مجلة شعرية**. وأنجلتون الذي قدّم إزرا باوند لجامعة ييل، وكان مسؤول الاتصـــال مـــع (المصـــدر – P)، فـــرع الجامعات. وكان البروفسور نورمان **بيرسون**، مصدراً آخر من مصـــادر الاتصـــال، وكان مشهوراً بسبب تحريره لكتاب (**شعراء اللغة الإنجليزية**) في خمسة أجزاء، حرّره مع دبليو. إتش اودن. وكان بيرسون أيضاً، يعمل لصالح فرع التجسس المضـــاد. وفي عام 1948، التقى انجلتون، بالشاعر إزرا باوند، وأصبحا صديقين. وأقام صلات مـــع **جماعة رانسوم الشعرية الطليعية**، المتجمعين، حول مجلة كينيون ريفيو عـــام 1938، وكان من بين أعضائها آنذاك – روبي ماكولي الذي عمل لاحقاً في فيلق المخـــابرات المضادة. كذلك جنّد مايور، أحد أعضاء جماعة رانسوم، وهو – **جـــاك طومســـون**، كذلك تم تجنيد – **الشاعر روبرت لويل. وجنّد مايور أيضاً، الروائي جون هَنْـــتْ.** وفي عام 1977، قالت نيويورك تايمز إنّ CIA، كانت متورطة في نشر ما لا يقل عن ألف كتاب، كان من بينها: **كتاب لاسكي: (الثـــورة المجريـــة)، وترجمـــة: الأرض الخراب، والرباعيات الأربع لإيليوت، ومجموعات شعرية لشعراء آخرين، وروايـــة دكتور زيفاجو لباسترناك، وكتاب الأمير لميكافيلي، وترجمة أعمـــال تشـــيخوف**، وغيرها. وكان هناك صحافيون يكتبون مراجعـــات لكتـــب CIA، في الصـــحف:

نيويورك تايمز، ملحق التايمز الأدبي، مجلة فورن أفيرز. ولم تكن ظاهرة (الكاتب الجاسوس)، ظاهرة شاذة، ففي بريطانيا، كان: سومرست موم، عضواً في المخابرات في الحرب العالمية الأولى، كذلك غراهام غرين في الحرب العالمية الثانية: (كانت CIA، قد عملت على ترجمة الرباعيات الأربع لإليوت. وكانت تلقي النسخ من الطائرات على روسيا). وكانت CIA، تروّج لما يُسمّى بالثقافة الراقية – (ضد مجتمع جماهيري متجانس قسراً). وفي الكونغرس، قال النائب جورج دونديرو، أن الحداثة، ليست سوى: (جزء من مؤامرة عالمية لإضعاف أمريكا). وأضاف: (الفن الحديث كله شيوعي)، بل إنَّ أحدهم قال: (الرسوم التجريدية، ليست سوى خرائط سرية، تحدد مواقع الدفاعات الاستراتيجية الحصينة للولايات المتحدة). وكانت CIA، هي التي توحي لهم بقول ذلك، لكي تروّج للسخرية من (نظرية المؤامرة) التي اخترعتها بنفسها.

16. لجأت CIA إلى القطاع الخاص، لتمويل معارض الفنانين، ويقول فيليب دود: (هناك جدل، يرى أن رجال CIA، كانوا هم أفضل نقّاد الفن في أمريكا في الخمسينات، لأنهم كانوا يرون الفن الذي كان ينبغي أن يكون كريهاً بالنسبة لهم، كانوا يرونه يصدر عن يساريين سابقين، خارجين من عباءة السريالية الأوروبية). وكان ضابط المخابرات – دونالد جيمسون، يقول: (بالنسبة للتعبيرية التجريدية، أحب أن أقول: إنَّ المخابرات الأمريكية، هي التي اخترعتها بكاملها). كانت الوكالة، ترعى معارض الرسم الأمريكي المعاصر، بالتعاقد مع متحف الفن الحديث. وكتبت إيفا كوكروفت عام 1974، ما يلي: (الصلة بين سياسة الحرب الباردة الثقافية، ونجاح التعبيرية التجريدية، ليست من قبيل الصدفة. لقد تمّ صياغتها في حينها، بأيدي بعض أهم الشخصيّات الذين كانوا يرسمون سياسة المتحف، ويشجعون على تكتيكات مستنيرة

في الحرب الباردة التي تستهدف المثقفين الأوروبيين). وتضيف: (وبلغة الدعاية الثقافية، فإنّ أعمال كل من الجهاز الثقافي لِ CIA، والبرنامج الدولي بمتحف الفن الحديث، كانت متطابقة، بل ومدعمة لبعضها الآخر). وأبرز فناني التعبيرية التجريدية الذين تمّ دعمهم من قبل CIA، ومتحف الفن الحديث، هم: آرشيل غوركي، جاكسون بولوك، ألكساندر كالدر، فرانك ستيللا، أدولف جوتليب، ماذرويل، روزاك، توبي، روثوكو... (دولارات وشخبطة... وموت). وقد أقيمت معارض أمريكية عديدة في أوروبا، بالتعاون بين متحف الفن الحديث، والمنظمة الأمريكية لحرية الثقافة من أجل التأثير في الذائقة الأوروبية. وتكشف سجلات مؤسسة فارفيلد، أن وكالة المخابرات الأمريكية، كانت تعبر عن الالتزام، بتشجيع الفن الجديد – بالدولارات. وهناك عدة أدلة لا تقبل النقض على أن الوكالة، كانت جزءاً مهماً وأساسياً من آلة تكريس التجريدية التعبيرية. فالحركة التجريدية التي أعلنت عن نفسها ضدّ السياسة، أصبحت هي نفسها – مُسيّسة تماماً، بل أصبحت جزءاً من حرب باردة ثقافية. هكذا: لقي التجريديون، نهاية مأساوية: بولوك مات في حادث سيارة عام 1956. وشنق آرشيل غوكي نفسه. أما فرانز كلين، فقد مات في أول الستينات لإفراطه في الكحول. ديڤيد سميث، مات عام1965 في حادث سيارة. وفي عام 1970، قطع مارك روثكو، أوردته، ليتزف حتى الموت في الاستوديو الخاص به.

17. التقى أعضاء من البنتاجون والبحرية ومجلس الأمن القومي في اجتماع سرّي، لرسم خطّة (الحرية المقاتلة) في 1955/12/16، حيث رسمت مبادئ مقاومة الخطر الأخلاقي الذي يواجه العالم الحرّ، أي الخطر الاشتراكي. واجتمع البنتاجون عام 1956 مع رموز هوليوود المخلصين لقضية مكافحة الشيوعية: جون فورد، ميرنان كوبر، جون وين، وورد بوند. وقد تمّ إقرار ضرورة إدخال برنامج (الحرية المقاتلة) في أفلام

هوليوود. والتقى سيسيل دي ميل، مستشار الحكومة لشؤون السينما، برجل المخابرات سي. دي. جاكسون في مكتبه، واتفقا على آليات غير مباشرة، لإدخال ثقافة الحرب الباردة في السينما. ومن خلال – 135 مركزاً إعلامياً أمريكياً في 87 دولة، كانت هناك شبكة توزيع واسعة، تحت تصرف هيئة السينما. كما لجأ جاكسون لعميل CIA، كارلتون ألسوب الذي يعمل في شركة بارامونت، منتجاً، كما عمل في شركة مترو غولدين ماير. وكان جودي جارلاند، يكتب التقارير من قلب هوليوود لِ CIA:

1. رصْد نشاطات الفنانين المتعاطفين مع الاشتراكية.
2. تلخيص منجزات جماعات الضغط السرية، المسؤولة عن إدخال موضوعات محددة في أفلام هوليود.

– انخفضت مبيعات كتب: كالدويل، وشتاينبك، وفوكنر، وريتشارد رايت (الكتاب الجنوبيين)، لأن هوليود، قررت عدم استخدام روايات جنوبية احتجاجية متمردة في أفلامها، حتى لا تشوه صورة أمريكا في العالم الخارجي من خلال السينما. وقد موّلت CIA، إنتاج فيلم كرتون عن رواية (مزرعة الحيوان) لجورج أورويل، كذلك روايته (1984). ويذكر إسحق دويتشر، أن أورويل، سرق فكرة روايته (1984) من رواية (نحن) للروسي يفجيني زامياتين. وكان أورويل نفسه، متعاوناً مع إدارة البحث الإعلامي في وزارة الخارجية البريطانية، حيث سلّمهم أسماء – 35 مثقفاً، متعاطفاً مع الشيوعية في لندن. وكان قد سجّل في أوراقه الخاصة التي سلّمها للمخابرات البريطانية إلى جانب اسم – شتاينبك بأنه: (كذّاب وساذج)، وستيفن سبندر، صديقه: (يميل إلى الجنسية المثلية)، أما – أبتون سنكلير، فهو: (غبيٌ جداً)، ومالكولم نيرس:

(زنجي يكره البيض)، وتوم داريبيرغ: (شاذ جنسياً، يهودي إنجليزي، عضو سرّي). وأصبح أورويل خطراً على المثقفين، خصوصاً عندما عمل في إدارة البحث الإعلامي في وزارة الخارجية، وهي ذراع أمني سرّي.

18. حدثان كبيران هزّا المؤسسة الأمريكية: **العدوان الثلاثي البريطاني الفرنسي الإسرائيلي على مصر، وفشل الثورة المجريّة ضدّ السوفييت.** وهنا كان لابدّ لِ CIA أن تتحرك. كتب لاسكي كتابه (الثورة المجرية). وفي باريس، كان مكتب منظمة الحرية الثقافية، ينسّق الاحتجاجات من: سنتياجو إلى الدنمارك، ومن لبنان إلى نيويورك، ومن هامبورغ إلى بومباي، ضدّ التدخل الروسي في بودابست. وكان سارتر وكامو، قد أصدرا بيانين منفصلين، دانا فيهما، التدخل الروسي، فالتقطت منظمة حرية الثقافة، البيانين، وأعادت بثّهما إلى مراكزها في العالم. **وكان دوايت ماكدونالد في مصر، موفداً من مجلة إنكاونتر، لكتابة تقرير عن عملية السويس، لكنه فشل في مهمته.** وذات مرّة كتب ماكدونالد، مقالاً بعنوان (أمريكا ... أمريكا)، لنشره في إنكاونتر، لكن چوسلسون منع نشره، لأنه ينتقد سلوك الأسرى الأمريكيين في الحرب الكورية، اعتماداً على تقرير منشور ليوجين كنكيد. أي أن ماكدونالد، كان مجرد ملخص وناقل. وظلّت أصابع چوسلسون، تعبث بمجلة إنكاونتر، فهو يأمر وينهى. وهو أحياناً يصدر أوامر صريحة، أو يوحي: (**اكتبوا عن صول بيلو، وجي. دي. سالينجر، وترومان كابوت، وشيرلي آن جرو... أو مراجعة كتاب جورج باديمور**)، حيث يقول أيضاً: (أعتقد أنه من المهم، مراجعة هذا الكتاب في إنكاونتر، بوساطة أحد رجالنا). كما منعت إنكاونتر، مقالاً كتبته – إميلي هان، عن السياسة الأمريكية تجاه الصين. وكان الجانب الثقافي في إنكاونتر، ناهيك عن المكافآت العالية، هو الذي استمر في اجتذاب أفضل الكتاب. واحتفلت منظمة حرية الثقافة في حفل باذخ،

بذكرى الكاتب الروسي تولستوي، في جزيرة سان جورجيو في إيطاليا، حضره: ألبرتومروافيا، فرانكو فنتوري، جايا براكاش، ناريان، جون دوس باسوس، هربرت ريد، ايريس ميردوخ. ويقول جون هنت، مايلي: (لم نكن نقوم بعملية تسويق لاسم سلعة. لذا لم نحاول أن نتمسك باستخدام اسم المنظمة. وهكذا لم يكن من السهل، معرفة أن عدداً من تلك المجلات الكثيرة، كان يصدر عن المنظمة: (ومن بين تلك المجلات، كانت هناك (حوار)، مجلة المنظمة، الصادرة بالعربية، والتي ظهرت في أكتوبر 1962، وعلى صفحات عددها الأول، مقابلة مع ت. س. إليوت. ومقال سيلوني، يدعو فيه إلى استقلالية الكاتب والفن، لكنّ جميع محاولات منظمة حرية الثقافة، لإخفاء ملكية المجلة، باءت بالفشل. وبدأ الهجوم عليها فوراً، باعتبارها – حصان طروادة. وقالت إحدى الصحف العربية: إن المنظمة، كانت تحاول أن تنشر نظرياتها الشريرة، ببعثرة الأموال هنا وهناك، وبإصدار مجلات جذّابة، وبإقامة حفلات الاستقبال، والمؤتمرات الضخمة. وطالبت بفضح المنظمة ومقاطعتها). ومن بين المجلات الأخرى التي أصدرتها المنظمة في الستينات، كانت مجلة ترانزشن – في أوغندا التي حققت توزيعاً عالياً، قبل اعتقال محرريها عام 1968، بتهمة التعامل مع المخابرات المركزية الأمريكية. وفي عام 1964، صدرت مجلة – سنسرشبْ في لندن، برئاسة تحرير مواري مندلن، وكانت تكلف المنظمة، مبلغ – 35 ألف دولار سنوياً، وتحقق خسائر فادحة. وكانت اللجنة الأمريكية لحرية الثقافة، تصدر أيضاً مجلات مثل: نيوليدر، بارتزان ريفيو، وغيرها. وفي الوقت نفسه، كانت منظمة الحرية الثقافية، تموّل: كينيون ريفيو، هدسن ريفيو، سيواني ريفيو، مجلة (شعر)، مجلة ديدالوس، مجلة تاريخ الأفكار. ويقول ضابط المخابرات – دونالد جيسمون: (كان المثقفون يعرفون أنّ هذه الأموال، تجيء من مصدر ما. وأعتقد أن المثقفين، يمكن أن يقبلو أموالاً،

مهما كان مصدرها). – وسواءٌ أكانوا – والكلام دائماً لسوندرز – يحبون ذلك أم لا، سواءٌ أكانوا يعرفونه أم لا، فإن العشرات من المثقفين الغربيين، كانوا قد أصبحوا مرتبطين بالمخابرات المركزية الأمريكية، عن طريق حبل الذهب السرّي. ولم تكن سي. آي. إيه، تعتبر ذلك – فساداً ثقافياً!!. وكانت لمنظمة حرية الثقافة، أماكن لاستجمام الأعضاء المهمّين من أعباء الحرب الثقافية. كانت ڤيللا – سير بيللوني، في بيللاجيو، شمال إيطاليا، تقع على رأس ناتئ في البحر بين بحيرتي: ليكو... وكومو، كانت ملكاً... لمنظمة حرية الثقافة، وفيها 35 خادماً، وملاعب تنس، وحمّام سباحة. كذلك كانت الفرصة متاحة أمام قلّة مختارة للمشاركة في رحلات بحرية في البحر المتوسط على يخوت هانسي لامبرت، أو جنكي فليشمان. وهما من أصدقاء المنظمة. وكان سبندر وزوجته، كثيراً ما يترلان ضيوفاً عليهما. وكتب الروائي جوركن، رئيس تحرير مجلة (كوديرنوس)، يقول: (من أجل كسب ثقة الكتاب في أمريكا اللاتينية، كنا في المجلة، نهاجم الولايات المتحدة، ونمتدح: سارتر، وبابلو نيرودا). ودبّرت CIA، رحلة مجانية للشاعر روبرت لويل إلى ريو دي جانيرو، انتهت بوضعه في مستشفى الأمراض العقلية، وكان يرافقه مندوب CIA، بوتسفورد في رحلته (للاهتمام به!!).

19. تلقى جون هنت، معلومات سريّة، مفادها أنّ – بابلو نيرودا، كان مرشحاً لجائزة نوبل عام 1964. وهكذا انطلقت حملة تجريح وشائعات، ضدّ نيرودا في ديسمبر 1963. وكان هنت، حريصاً على إخفاء دور منظمة حرية الثقافة في هذه الحملة. وبالفعل لم يفز نيرودا في ذلك العام، ولكن المفاجأة، كانت أن سارتر، كان هو الفائز، لكنه رفض الجائزة. وكان على بابلو نيرودا أن ينتظر حتى عام 1971، حيث فاز بها، حين كان سفيراً لتشيلي في باريس.

– وفي عام 1962، تلقى **نابوكوف**، دعوة من فيلي برانت، عمدة برلين الغربية، ليكون مستشاراً للشؤون الدولية لدى مجلس الشيوخ في برلين. وجاءت فترة تهدئة، لهذا صادق نابوكوف، سفير الاتحاد السوفياتي في برلين الشرقية. وكان الروس يعرفون كل شيء عن اتصالات نابوكوف، ويعرفون صلته بمنظمة حرية الثقافة التابعة لِ – CIA. وخطط نابوكوف لإقامة (**مهرجان برلين للفنون**). لهذا طلب من السفير السوفييتي في برلين الشرقية، مشاركة الفنانين الروس عام 1964. وقام نابوكوف بتمويل حضور: **غونتر غراس، وول سوينكا، دبليو. إتشز اودن، لانجستون هيوز، روبي ماكولي، روبرت بن وارين، هربرت ريد، ستيفن سبندر، ديريك والكوت**، بورخيس... وغيرهم.

20. في مارس عام 1964، تسربت معلومات، حدّدت **أسماء ثماني مؤسسات، في تحقيق** – النائب **رايت باتمان**، بشأن الإعفاء الضريبي، **أمام الكونغرس**، وتبين أن هذه المؤسسات، مجرد محطات بريدية، وليست أكثر من محطّة مرور إلى مكان آخر. وهنا كتبت **مجلة (نيشن) التي تصدر في نيويورك**: (هل ينبغي السماح لِ CIA، أن تمرر معونات لمجلات في لندن ونيويورك، تصدر على أنها – مجلات رأي، وتنافس صحف الرأي المستقل. وهل يصح أن تقدم المجلات المدعومة من CIA، مبالغ ضخمة عن قصائد مفردة لشعراء من أوروبا الشرقية وروسيا، تشجيعاً لهم على الانشقاق واللجوء السياسي، بوساطة – الرشوات. وهل هو مشروع أن تموّل CIA، بطريق غير مباشر – مؤتمرات واجتماعات، تجمعات، وملتقيات). وهنا **قال چوسلسون: (نحن في ورطة)**. وكانت المنظمة قد توسعت في المنح: **قدّمت** مؤسسة فارفيلد الوهمية، منحاً لعشرات المؤسسات الثقافية والأكاديمية. وتحت بند السفر والدراسة، قدّمت منحاً

لكل من: **ماري مكارثي، والرسام التشيلي – فيكتور سانشيز أوجاز، والشاعر ديريك والكوت، ومرغريتا بيرنيومان، وألفرد شيرمان، وليونيل تريللنج.**

– بعد ذلك، صدر كتاب (**الجاسوس العائد من الجليد**) لدبلوماسي في السفارة البريطانية في بون، هو **جون لوكاريه**، بيعت منه ثلاث ملايين نسخة. و لم يعجب هذا الكتاب CIA. بعد ذلك جاء فيلم – ستانلي كوبريك، بعنوان (دكتور سترانجلوف) وكان بمثابة هجاء لإديولوجية الحرب الباردة. ثمّ توفي – سي. دي. جاكسون، أحد مقاتلي الحرب الباردة عام 1964 أيضاً. ومع صعود اليسار الجديد، وحركة البيتس، دخل إلى المتن الثقافي، **الخارجون عن القانون الثقافي**. وظهرت **مجلة** (**نيويورك ريفيو أوف بوكس**)، **مطلع عام 1964**، حيث أعطت المجلة الإشارة، لظهور فكر نقدي جديد. وأصبحت منبراً لمعارضي الحرب في ڤييتنام.

21. بدأ جوسلسون، يستثمر صداقاته مع **نادي القلم الدولي – PEN**. وكان النادي، قد أصبح له – 76 فرعاً في 55 دولة، واعترفت اليونسكو رسمياً به. **والحقيقة أن CIA، بذلت كل ما تستطيع من جهد، لتحويل PEN إلى منبر لخدمة مصالح الحكومة الأمريكية**، بواسطة منظمة حرية الثقافة. في البداية لعبت جماعة جوسلسون، دوراً في إبعاد ممثلي الكتلة الشرقي عن PEN. وأقامت منظمة حرية الثقافة، صلة ناجحة بِ – **ديڤيد كارفر**، سكرتير نادي القلم الدولي. وكان كارفر، وكيلاً لتوزيع مجلة – إنكاونتر. لهذا عيّنت CIA، رجلها – كيث بوتسفورد، لإقناع **آرثر ميللر**، بالترشيح لمنصب رئيس القلم الدولي، في مواجهة **الروائي – جيجويل أنجل أستورياس**، من نيكاراغوا، مرشح فرنسا. كانت اللجنة التنفيذية للفرع الأمريكي، تضم أصدقاء كثيرين لمنظمة الحرية الثقافية، ومنهم – روبي ماكولي، رجل CIA. وهكذا، بوجود: ماكولي وبوتسفورد وكارفر في نادي القلم الدولي، استطاعت CIA، أن تحقق اختراقاً

ممتازاً لنادي القلم الدولي. وتولى مراقب عام الحسابات في لنــدن التــابع لِ CIA، **تنظيم عملية الدفع لنادي القلم من حساب منظمة الحرية الثقافية**. ووضــع جــون هنت، قائمة بأسماء المشاركين في **مؤتمر يوغسلافيا**: ديڤيد روست، ماكس هــايوارد، سبندر، وشياروموتتي، وسيلوني... وباستخدام منحة أخرى منفصلة، قدّمتها مؤسسة فارفيلد الوهمية – تمّ تغطية نفقات سفر كل من: **كارلوس فوينتس، وول سوينكا**... وهكذا انتخب آرثر ميللر، رئيساً لنادي القلم الدولي. ثمّ عقد مؤتمر نادي القلم الدولي في نيويورك، عام 1966، بمنح سخية، دبرتها سي. آي. إيه من **مؤسسات روكفلــر، وفورد، وآسيا فونديشن... ولجنة أوروبا الحرّة**.

22. انتقل مفكر الحرب الباردة – السيناتور **وليم فولبرايت** إلى معارض علني للحــرب الباردة. وفي **أبريل 1966**، كشفت – **نيويورك تايمز**، تشعب وتغلغل أنشطة CIA في الداخل والخارج. وفي **1966/4/27م**، **كشفت نيويورك تايمز**، بأن – **مجلة إنكاونتر، كانت تتلقى دعماً من أل سي. آي. إيه**: (**الكُلّ كان يعرف، لكن أحــداً لم يكــن يريد أن يتكلم**)، كما قال جاسون ابشتين. والأرجح أن سبندر، كان يعرف قبــل عام 1964. وكانت **مجلة – رامپاتس** في مطلع 1966، قد نشرت سلسلة مقالات عن فضائح CIA، فتصدّت CIA، للمجلة، وسرّبت عــدة مقــالات اتهاميــة للمجلــة لإسكاتها، لكن المجلة، واصلت نشر تحقيقات عن العمليات السرية للوكالة. وفي لندن قال ميلڤين لاسكي لسبندر: (**راتبك منذ سنوات، يُغطى من منحة مالية، يقــدّمها الفرع السرّي في وزارة الخارجية**)، فغضب سبندر، وانسحب من الغداء. واســتقال سبندر في 1968/5/8 بعد افتضاح أمره، كما جاء في نيويورك تايمز. وتسلّم لاسكي، مجلة إنكاونتر. وفي 1968/5/13، اجتمعت **الجمعية العمومية لمنظمة حرية الثقافــة في مكتب باريس**، لمحاكمة جوسلسون، وهنت، وصدر **البيان الرسمي التــاريخي الــذي**

يقول: (الجمعية العمومية، تبدي عميق أسفها، إذْ أنّ المعلومات التي نقلت إليها، قد أكّدت ما قيل من أن معونات وكالة المخابرات الأمريكية، قـد اسـتخدمت، وأن السكرتير التنفيذي، قد رأى أنه من الضروري، قبول تلك المعونات، دون إخطـار أيّ من زملائه)، كما أعلنت الجمعية العمومية أنها: (تدين بشدّة، الأسلوب الـذي خدعت به ال سي. آي. إيه، المعنيين، الأمر الذي جعل كل جهـودهم، عرضـة للمُساءلة). وتطلب الجمعية العمومية من مايكـل جوسلسـون، وجـون هنـت: (الاستمرار في أداء عملهما). لاحقاً قال جون هنـت: (أسـتطيع أن أقـول إن الكثيرين من الشخصيات المهمة في المنظمة، كانوا يعرفون الحقيقة، لأن حكوماتهم، كانت قد أخبرتهم بالحقيقة). وكان، أندريه مالرو، وريمون آرون... يعرفان. وقـال لورانس دونيفي: (كان سرّاً مكشوفاً. قائمة الذين كانوا يعرفون، طويلة جداً). أما نابوكوف في مذكراته، فقد اعترف أن مسألة تمريـر أمـوال CIA إلى المؤسسـات الثقافية، كانت (خطأً شديداً). ورأى جوسلسون، أنّ CIA، كانـت تريـد فـك التحالف بين الحكومة، واليسار الجديد غير الشيوعي، بسبب تـداعيات ڤييتنام. ثمّ استقال جوسلسون، من CIA، بعد أن رُتّب له معاش تقاعدي سنوي، مقـداره 30 ألف دولار فقط من مؤسسة فارفيلد. وقال جون هنت: (هناك أناس في الهند ولبنان، وفي آسيا وإفريقيا، وجدوا أنفسهم وسط الإعصار. وكنت أعـرف أن كـثيرين منهم، عانوا بشدّة. ولم يكن هناك جدوى. راهنوا بشرفهم وحياتهم. لكن الأمـر يستحق). وتغير اسم المنظمة إلى (الاتحـاد الـدولي للحريـة الثقافيـة)، برئاسـة شيباردستون، المسؤول التنفيذي لمؤسسة فورد التي تموّل الاتحاد. وفي مذكراته يقـول ماركوس وولف: (إنّ ستون، كان أحد كبار المسؤولين في CIA). فلـم يـتغير أي شيء. أما – نابوكوف، فقد تلقى راتباً تقاعدياً من CIA، قدره 34 ألف وخمسمائة

دولار سنوياً. وانتقل ليحاضر في سيتي يونيفيرستي، ومات عام 1978. أما جون هنت، ففي عام 1968، منح ميدالية CIA، وظل مؤيداً للحرب في ڤيتنام. أصبح نائباً لرئيس جامعة بنسلفانيا. وتقاعد بعد ذلك، وذهب ليعيش في جنوب فرنسا. ايرفنج كريستول، عمل أستاذاً بجامعة نيويورك. ميلفن لاسكي، ظل رئيساً لتحرير إنكاونتر، حتى توقفت عام 1990. وانتقل جوسلسون للعمل منسقاً في نادي القلم الدولي. وفي عام 1983، انتحر آرثر كوستلر في شقته في لندن، وأزالت جامعة أدنبره، تمثاله النصفي عام 1998، بعد أن كشف كاتب سيرته عن اغتصابه لعدد من النساء. أما – توم برادن، فقد استمر صحافياً، وضيفاً مشاركاً في برنامج – توك شو، على شاشة CNN، ثم تقاعد وانتقل إلى فرجينيا. أما – ستيڤن سبندر، فأسس عام 1972 – مجلة – إندكس، بمنحة من مؤسسة فورد. ومات عام 1995. أما – مايكل جوسلسون، فقد مات في يناير 1978. ونختتم عرض كتاب فرانسيس سوندرز، بما قاله ريتشارد كروسمان، واستشهدت به الباحثة في مقدمة كتابها: (أفضل طريقة لعمل دعاية ناجحة، هي ألاّ يظهر عليك أبداً، أنك تعمل شيئاً).

4. النسوية، والنقد النسوي... وما بعد النسوية:

صدر كتاب سارة چامبل – Sarah Gamble، عام **2000**م، وهو مجموعة من الدراسات لعدد من الباحثات في شؤون المرأة، هُنّ: ستيفاني رايت، ڤاليري ساندرز، سو ثورنام، سارة چامبل، صوفيا فوكا، ألكا كوريان، ليز تساليكي، ناتالي فينتون، فيونا كارسون، جيل ليبيهان، ماري تالبوت، باميلا أندرسون، أليسون جاسبر، دانييل رامزي). وبالتالي فقد شاركت سارة چامبل في الكتاب، بدراسة واحدة، كما أشرفت على تحريره.

- تقول ستيفاني رايت، إنّ بدايات القرن العشرين، شهدت ظهور داعيات حق التصويت الانتخابي، وشهدت نهاية القرن العشرين، ظهور (فرقة سبايس جيرلز – الفتيات المُغريات)، يعتلين خشبة المسرح، مرتديات ما يشبه (حمّالة الصدر – السوتيان)، تأكيداً على معنى – قوّة المرأة. وهكذا واصلت المرأة نضالها في مواجهة القمع عبر التاريخ، دون أن نحكم على هذه النماذج المقاومة – بمقاييس النسوية الحالية، كما تقول الباحثة. وذلك بتحدّي – النظام الأبوي الذي يشير إلى علاقات القوة التي تخضع في إطارها، مصالح المرأة لمصالح الرجل: تقسيم العمل، التنظيم الاجتماعي لعملية الإنجاب، ومعايير الأنوثة. وظهرت دراسات حول صورة المرأة في الكتاب المقدّس. وتشير الباحثة إلى نضالات المرأة في الفترة – 1550-1700. أمّا – ڤاليري ساندرز، فتقرر ما يلي: (تبدأ النسوية الحديثة، بكتاب ماري ولستونكروفت: دفاع عن حقوق المرأة، الصادر عام 1792)، والكتاب، صرخة صريحة، تدعو نساء الطبقة الوسطى، لضمّ الصفوف، باعتبارهن من عناصر النفوذ والتأثير الرئيسة في المجتمع. ولم تكن المؤلفة، تتطلع إلى أن تهجر المرأة، نطاق الحياة المنزلية، بل لم تكن تطالب بحق التصويت مثلاً. إنّما اهتمت أساساً بالطريقة التي يصوغ بها المجتمع، مفهوم الأنوثة، (خصوصاً من خلال تعليم الفتيات، بشكل غير كاف)، الذي يسير في اتجاه خاطئ. وقد استقبل الكتاب بحماس في بادئ الأمر، إلاّ أنّ هذا الحماس، تراجع مع صدور مذكرات زوجها عن حياتها الشخصية (غير الأخلاقية!!). ثمّ صدرت كتب أخرى، مثل: تعليم الفتيات لحنّا مور،: ونساء إنجلترا لسارة ميلز عام 1839، وأمهات إنجلترا عام 1842، وبنات إنجلترا عام 1843، لسارة ميلز أيضاً، وهي كتب موجهة إلى الطبقة الوسطى. وكان قد صدر لماري آستيل عام 1694م، كتاب: (مقترح جادّ للنساء). وترى الباحثة، أن أشهر نصّ نسوي في هذه الفترة، هو كتاب ويليام طومسون: (استئناف نصف الجنس البشري، أي النساء، ضدّ ادعاءات النصف الآخر، أي

الرجال) عام 1852م. وهذا الكتاب الذي يحمل أطول عنوان في زمانه، يُفنِّد مشاعر الازدراء تجاه المرأة. وتشير الباحثة إلى أنّ - الدعوة إلى الحقوق النسائية، بدأت في أمريكا، في وقت مبكر قبل عن إنجلترا، وذلك بانعقاد - مؤتمر: سينيكا فولز، عام 1848م، للمطالبة بوضع حدّ للتمييز القائم على الجنس: تعديل قوانين الطلاق، وحقوق النساء المتزوجات، وحق المرأة في التصويت. أما الرائدات في المجال النظري، فهُنّ: سارة غريمسكي، مؤلفة: (رسائل عن المساواة النوعية، 1838)، ومرغريت فولر، مؤلفة: (المرأة في القرن التاسع عشر، 1845). واستُخدم مصطلح (نسوي)، لأول مرّة، كما تقول الباحثة - عام 1805، بعد ظهور مصطلح (المرأة الجديدة) للروائية سارة غراند، عام 1804م، في وصف - الجيل الجديد من النساء اللاتي يسعين إلى الاستقلال، ويرفضن القيود التقليدية للزواج.

- أما - الباحثة - سو ثورنام، فتقول: إنّ بيتي فريدان، في كتابها: (السحر الأنثوي، 1965)، ترى أنّ العلاقة بين (النسوية الجديدة لتحرير المرأة)، و(النسوية القديمة، الداعية للمساواة في الحقوق)، مسألة أكثر تعقيداً. ويرى آخرون أن (النسوية القديمة)، فردية وإصلاحية، بينما حركة (تحرير المرأة)، حركة جماعية ثورية. وتكمن أصول - حركة تحرير المرأة في أمريكا - كما تقول الباحثة - في حركة الحقوق المدنية، والحركة الطلابية، والحركة المناهضة لحرب ڤييتنام، في الستينات. وأصبح الالتزام بالثورة النسوية على مستوى الوعي من خلال عملية التوعية، ملمحاً محدداً من ملامح جماعات تحرير المرأة. وكان هذا الدافع، وراء أول مظاهرة عامة كبيرة لحركة تحرير المرأة، وهي المظاهرة التي نُظّمت عام 1968، احتجاجاً على مسابقة ملكة جمال أمريكا. ومن مظاهر الاحتجاج في هذه المظاهرة: إقامة (صندوق مهملات الحرية)، ألقيت فيه الأشياء المستخدمة في تعذيب الأنثى، مثل: مناشف تنظيف الصحون، والأحذية ذات الكعوب العالية، وحمّالات الصدر،

والمشدّات... الخ. وكان هذا، ميلاد ما عُرف في وسائل الإعلام بِ (أسطورة – حرق حمّالات الصدر). أمّا في بريطانيا، ففي عام 1968، تميّز النضال العمّالي الصناعي، لنساء الطبقة العاملة، مثل: عاملات الحياكة في شركة فوردز، بتنظيم إضراب للمطالبة، بمساواتهن في الأجور مع الرجال. كذلك تظاهرت النساء في بريطانيا، ضدّ – مسابقة ملكة جمال العالم في لندن. وفي شباط (فبراير) 1970، انعقد أول مؤتمر وطني لتحرير المرأة في كلية راسكن بأكسفورد. وخرج المؤتمر، بأربعة مطالب: 1. المساواة في الأجور. 2.المساواة في التعليم والفُرَص. 3. إنشاء حضانات تعمل على مدار اليوم. 4. الحرية في استخدام منع الحمل، واللجوء إلى الإجهاض حسب الطلب. أمّا في الولايات المتحدة، فقد قالت جولييت ميتشل عام 1971: (كانت حركة السود، هي أكبر إلهام لنمو حركة تحرير المرأة)، حيث تأسست الجماعة النسوية الراديكالية، عام 1969 في نيويورك، بقيادة: كوليستين وير، آن كودت، شولاميت فايرستون. وقد كانت النساء السود، يتعرّضن للعنصرية المستترة وراء (الأُختية النسوية البيضاء) من نساء بيض من الطبقة الوسطى، يملن في علاقاتهن إلى الجنس الآخر. وشيئاً فشيئاً – تقول الباحثة سوثورنام – بدأت الاتهامات بالعنصرية، والميل للجنس الآخر في داخل النسوية نفسها. لهذا ساد الشك تجاه (أختية النساء) البيض، حتى أن المناضلة اليسارية الأمريكية السوداء الشهيرة – أنجيلا ديفيز، قالت عام 1989: (الغالبية الساحقة من النساء السود، لم يكنّ يشعرن بأي رابط يربطهنّ بالنسوية التي سادت في السبعينات). كان عام 1970، هو العام الذي انفجرت فيه – الكتابات النظرية النسوية. فظهر كتاب كيت ميليت: (السياسات القائمة على التحيز للرجل)، وكتاب: (جدلية الجنس) لشولاميت فايرستون، وحرّرتْ روبين مورغان، كتاب: (أختية النساء ...قُوّة). وظهر في بريطانيا: (المرأة المخصبة) لجيرمين جرير، وكتاب: (مواقف أبوية) لإيفا فيجز. وتقول الباحثة: لكي نفهم كتابات الموجة النسوية

الثانية، ينبغي أن نعود إلى الوراء، إلى كتاب **سيمون دي بوڤوار** وهو بعنوان: (**الجنس الثاني، 1949**)، حين قالت: (**المرأة لا تولد امرأة، بل تصبح امرأة**)، فمعالجة سيمون دي بوڤوار، هي التي أرست دعائم معظم الأعمال النظرية للموجة الثانية النسوية. وكان كتاب (**السحر الأنثوي، 1963**) **لبيتي فريدان**، هو أول كتاب في كتابات الموجة النسوية الثانية، حيث رأت أنّ: (إعادة تشكيل كامل للصورة الثقافية للأنوثة، ضروري، من أجل السماح للمرأة، بالوصول إلى النضوج والهوية واكتمال الذات). وكانت سيمون دي بوڤوار، قد رأت أن مفتاح قمع المرأة، يكمن في التشكيل الثقافي لها كَ: (آخر). وتقول بيتي فريدان إنّ مفهوم **السحر الأنثوي**، يعني أنّ: أسمى قيمة في حياة المرأة والالتزام الوحيد لها هو: **تحقيق أنوثتها**. وهذه الأنوثة، غامضة وغريزية، قريبة من أصل الحياة... والخطأ هو أن المرأة كانت تحسد الرجل، وأنها حاولت أن تكون مثله، بدلاً من أن تقبل طبيعتها كما هي، والتي يمكن أن تتحقق في السلبية الجنسية، والهيمنة الذكورية، وإذكاء حبّ الأمومة). وهما أي فريدان ودي بوڤوار، يلقيان اللوم على المرأة نفسها. ولعل أقوى تعبير – تقول الباحثة – في نقد النظام الأبوي، هو ما كتبته – **كيت ميليت** في نقدها اللاذع لروايات: **د. ه. لورانس، وهنري ميلر، ونورمان مايلر**. فهي تصرّ على أنه يجب أن نقرأ رواياتهم، قراءة إديولوجية، باعتبار هذه الروايات، خطاباً ينطلق من النظام الأبوي، ويعبر عنه. وأسست ميليت، لوناً جديداً من التحليل النسوي الذي أدّى إلى إنتاج مجموعة متميزة من الكتابات النقدية حول الأدب والسينما والثقافة الشعبية. وفي أوائل السبعينات، ظهر تياران في التفكير النسوي، هما: **النسوية الاشتراكية، ونسوية التحليل النفسي**. وفي عام 1966، نشرت **جولييت ميتشيل**، مقالاً، انتقدت فيه، كتاب رايموند وليامز (الثورة الطويلة، 1961)، بسبب تجاهله لموضوع المرأة. وتنتقد فيه النظرية الماركسية – الاشتراكية، لأنها: (تنظر إلى تحرير المرأة كملحق بالتحليل الطبقي). وتضيف بأن قمع المرأة، نتاج **لأربع بنيات متمايزة**: (**الإنتاج**،

الإنجاب، الجنس، تربية الأطفال)، ويجب أن يحدث تحوّل في هذه البنيات، لكي تتحـرر المرأة. أما – **شيلا روبوثام**، فتعود إلى كتابات: **سيمون دي بوڤوار**، وفيرجينيا وولـف، لتؤكد أن المطلوب، هو: (**ثورةٌ في اللغة والثقافة إلى جانب الهياكل المادية**).

وتشير الباحثة – **سو ثورنام** – إلى النسوية الفرنسية، ففي عـام **1968**، تشـكلت حركة تحرير المرأة – MFL، على غرار الحركة الأمريكية. وتميزت النسـوية الفرنسـية باستخدامها – **التحليل النفسي**، كأداة تفسيرية. فقد حاولت: **لوسي إريغاري**، وهـيلين سيسو، وجوليا **كريستيڤا** - استجلاء الطرق التي تؤدي بها **اللغة والثقافـة** إلى تكـوين الاختلاف الجنسي، بالاستعانة بأعمال جاك لاكان في التحليل النفسي.

وفي عام **1978**، انعقد مؤتمر آخر لتحرير المرأة في بريطانيا، فظهر فيه انقســام بـين: الاتجاه – **النسوي الراديكالي**... والاتجاه – **النسوي الاشتراكي**. وهناك اتجاه نقدي يقول – كما تختتم سو ثورنام، بحثها – إنّ الموجة النسوية الثانية، انصهرت فيما أطلق عليه – ما بعد النسوية.

– وتتناول – **سارة چامبل** في بحثها (**ما بعد النسوية**)، مصطلح: ما بعـد النسـوية، فتقول: إنّ هذا المصطلح، يشير في سياق الثقافة الشعبية إلى (**فرقة سبايس جيرلـز**)، وإلى (**المغنية – مادونا**)، واستعراضات (**فتيات الإغراء**) اللواتي يلبسن الملابس المثيرة، ويتشبهن بالرجال... لكن مصطلح – ما بعد النسوية، ظلّ موضع تشكيك. فالجدل حول – ما بعد النسوية يدور حول قضايا: المرأة باعتبارها – ضحية، أو مستقلة، أو مسؤولة، حيث يـتم انتقاد تعريف المرأة بأنها، **ضحية غير قادرة على السيطرة على حياتها**، ويميـل إلى عـدم الاستعداد لإدانة – **المواد الإباحية الجنسية الفاضحة**، وإلى التشكك في ظـواهر، مثـل: **شيوع الاغتصاب**. وقد ظهر مصطلح – ما بعد النسوية، في قلب وسائل الإعلام في **أوائل الثمانينات**. كذلك تقول سارة چامبل، إنّ البادئة (**ما بعد**...)، معرضة للشكّ والحـيرة،

بمعنى أن (ما بعد...) لا يختلف عن أطروحات الموجة الثانية النسوية في الستينات والسبعينات، وتضيف: **فكرة ما بعد النسوية: تعيدنا إلى حالة من حالات، ما قبل النسوية.** ولعلّ أقوى تعريف لما بعد النسوية، هو تعريف **سوزان فالودي** في كتابها: (رد الفعل الرجعي، 1991) الذي يصوّر ما بعد النسوية، على أنها: **ردُّ فعل مدمّر للمكاسب التي حققتها الموجة النسوية الثانية، وأنّ انتصارها، يكمن في قدرتها على تعريف نفسها على أنها – نقد ساخر، شبه فكري للحركة النسوية، لا استجابة عدائية صريحة لها.**

أمّا – **كاتي رويفي** في كتابها: (الصباح التالي، 1993)، فتهاجم النسوية الثانية، كما يلي: (إنّ النسويات، أقرب إلى رد الفعل الرجعي، أكثر مما يتصوّرونْ). لقد أصبحت الصورة التي تتجلّى في **الانشغال النسوي، بالاغتصاب والتحرُّش الجنسي، هي صورة المرأة الضحية.** فالمرأة هنا – تختفي بضعفها)، بإعلائها من شأن شخصية – **الضحية** الأنثى. وتقول رينيه دينفيلد: (الموجة النسوية الثانية، أدّت إلى استنساخ المفاهيم الفيكتورية عن الأنوثة)، لكن ديبورا سيجيل، تقول إن الأصوات النسوية المنشقة في نقدهن، يتسمن بالتعميم. أمّا – **نعومي وولف** التي أصبحت من أشهر الوجوه النسائية في – ما بعد النسوية، وأصدرت كتابها: (أسطورة الجمال، 1990)، وكتابها: (نارٌ ... بنار)، 1993، فيرى الكثيرون من نقادها، أنها تجسّد – **التحيّز الكامن في** – ما بعد النسوية، تجاه – المرأة الشابة البيضاء، المتحررة المتميزة بالجاذبية الإعلامية. وهنا تتدخل الباحثة **سارة چامبل**، لتقول: (**إذا قبلنا بأن مشروع – ما بعد النسوية، ذو طبيعة نظرية أساساً، فلعل هذا هو أكثر الطرق إقناعاً لاستخدام هذا المصطلح. وفي هذا السياق تصبح – ما بعد النسوية: نسقاً معرفياً تعددياً مكرّساً لإبطال أنماط التفكير التي ترمي إلى التعميم. ومن ثمّ، يمكن أن نلمس توازياً بينها وبين مصطلحات – ما بعد الحداثة، وما بعد البنيوية، وما بعد الاستعمار**). وترى آن بروكس، أنّ – ما بعد النسوية، تضع التعددية محلّ الثنائية –

والتنوع محلّ الاتفاق — وهكذا: تفسح المجال، للحوار الفكري الذي يتسم بالحيوية والتغير... متوازياً مع مرحلة الانتقال من الحداثة. إلى ما بعد الحداثة، وتصنّف بروكس، أسماء: جوليا كريستيڤا، هيلين سيسو، لورا مالفي، جوديث بتلر... في تيار ما بعد النسوية، حيث ساعدن الحوار النسوي حول: التفكيك، والاختلاف، والهوية. أما نعومي وولف، فترى أن — النسوية، قد تبنّت: (لغةً معقّدة إقصائية، مقصورة على أصحاب الاختصاص). أما — جيرمين جرير التي أصدرت كتابها: (تجريد المرأة من الأنوثة، 1970)، وكتابها: (المرأة الكاملة، 1999)، فتردّ على — إيديولوجيا — ما بعد النسوية، قائلة: (ما بعد النسوية — ظاهرة يحركها السوق، لأن أقوى الكيانات في عالم اليوم، ليست الحكومات، وإنما — الشركات متعددة الجنسيات التي ترى أن المرأة، هي مجال اختصاصها). وتضيف جرير أن المرأة تستطيع الحصول على كل شيء: الوظيفة، والأمومة، والجمال، والحياة الجنسية الممتعة، لكنّ هذا الرأي في واقع الحال، لا يؤدي إلى جعل المرأة، مستهلكة للأقراص والمساحيق والسيّارات والجراحة التجميلية والأزياء والوجبات السريعة... فالسير على منوال — ما بعد النسوية، لا يقدر عليه، سوى — العالم الغربي الثري الذي يتجاهل أنّ ممارسة شخص ما لحريته، قد يرتبط مباشرة بقمع شخص آخر). وتقرر سارة چامبل أن — ما بعد النسوية، حركة يقودها الإعلام، وقد وصلت إلى طريق إلى طريق مسدود). فالجمع بين الالتزام والمرونة، هو ما تدّعيه — الموجة النسوية الثالثة التي تستلهم كتابات: جاياتري سبيفاك، عن التبعية، ونقد هوية النوع، كما في كتابات: جوديث بتلر، هيلين سيسو، ويمكن اعتبار الموجة النسوية الثالثة، برغبتها في تفكيك الافتراض، ترى بأن الفروق بين الجنسين، فروق أصيلة في طبيعتهما، فيما يتعلق بالعنصر والنوع — محاولة لعبور الهوة بين النظرية والتطبيق.

- وفي بحث بعنوان: (النسوية والنوع) لصوفيا فوكا، تبدأ بطرح مسألة قلب الأهمية من المذكر إلى المؤنث، كما تفعل النسوية التحررية، إلاّ أن النسوية المعاصرة، تحاول خلخلة الهياكل الأساسية التي تقوم عليها تلك الثنائية. فقد طُرحتْ في التسعينات، أفكار لجوديث بتلر، حيث تقول: (كل هويّات النوع، وكل الهويات الجنسية، هي مسألة أداء). أما - إيف سيد جويك، فتطرح مجموعة من الأطر الجديدة، لتصنيف النوع والطبيعة الجنسية. وتتجاوب - دونا هاراواي، مع الثورة التكنولوجية - بعد الحديثة، حيث تبني تصوراً عن الإنسان المعاصر، باعتباره - كائناً سيبيرنيطيقا، لا ينحصر في أطر التحديد النوعي العضوي. وقالت لورا مالفي عام 1975، إنّ الاختلاف الجنسي، يهيمن على الكيفية التي نشاهد بها الفيلم السينمائي، حيث تعيش الذات المذكرة، خيالاتها وهواجسها، فتحديق الذكر، يصاغ وفق هياكل السيطرة التي تُمليها النزعة السادية، للتمتع بمشاهدات مثيرة الشهوة). وتطرح مالفي، فكرة التماهي عبر الجنس، حيث تنتقل المشاهدة بين التماهي السلبي المؤنث، والتماهي الإيجابي المذكر. والحالة الأولى - حالة اجتماعية، محفورة في ثنايا اللغة. أما الثانية فهي: نفسية. وتقول - سبيفاك: (إنّ النساء يختلفن عن بعضهن البعض. كذلك لا يجوز ضمّ الرجال، تحت مصطلح واحد لا يعترف بالفروق بينهم. فالنساء، يجب ألا يفترضن، أن لديهن الحق في الحديث، نيابةً عن نساء أخريات، على أساس الهوية الجماعية أو المشتركة. أمّا الفهم الجدلي للهوية، فيفترض أن يتم على أساس النوع والرغبة، أي - إعادة المرأة إلى موضع الذات المتسائلة: ما هو الرجل الذي تخلق رغبته مثل هذا النص). أما - جوديث بتلر عام 1990 فتقول إنّ النوع، يعطي الإحساس، بأنه المعيار، من خلال رفض أدائه. وتقول جان ريفيير، إنّ النوع، يُبنى وفقاً للقواعد الاجتماعية، حيث تصبح الذات مذكراً أو مؤنثاً من خلال عملية المحاكاة. وتعترض بتلر على الميل القهري للجنس الآخر، وعلى تحديد الهوية على أساس النوع.

وترى إيف سيدجويك، أن التصنيفات التعسفية: (النوع، العرق، الطبقة، الجنسية والميل الجنسي)، حتى لو كانت (الذات) مشتركة في كل هذه التصنيفات مع غيرها، فإنّ الاختلافات، قد تظل مهمة. فالنوع، عندها، يتشكل بعلاقات الأنواع، وعلاقات السلطة. أمّا – دونا هاراواي، فتخلخل ثنائية الأنوثة – الذكورة، بالقول: لا يوجد شيء اسمه الكيان المذكر أو المؤنث. فالواقع أن الفئات النوعية، مفاهيم بالغة التعقيد، وضعها الخطاب العلمي. فالكائن السيبرنطيقي، يمثل إعادة صياغة للذات بعد تفكيكها وتجميع مُكوّناتها من جديد. فهو الابن غير الشرعي للنظام الأبوي والاستعماري والرأسمالي. وهو استعمار للذات العضوية، ونفي لها.

– وفي بحثها: (النسوية والسينما)، تقول – سو ثورنام: في عام 1972، صدرت مجلة أمريكية اسمها: (المرأة والسينما)، وجاء في افتتاحيتها: (المرأة تتعرض للقمع في السينما، حيث تظهر في صورة عاملة استقبال، وسكرتيرة، وفتاة تمتهن غرائب المهن، وهي تتعرض للقمع، حين تُحبس في صور معينة كأشياء لا روح لها، لا يشتهيها الرجل، وضحايا لمَصّاصي الدماء. كما تتعرض للقمع في إطار النظرية السينمائية.). وطالبت المجلة بوضع مبادئ لمنظور جمالي نسوي. فقد كانت سيمون دي بوڤوار، تعتبر السينما: أداة رئيسة لتوصيل الأساطير الثقافية المعاصرة. فالأفلام – كما تقول كلير جونستون – تكوّن المعنى من خلال تنظيمها للعلامات البصرية واللفظية. وهذه البنيات النصيَّة، هي ما ينبغي أن نفحصه، لأنها هي أداة تكوين المعنى، وليس أي شكل من أشكال التلاعب الواعي. ومجمل الأفلام، أداة لتوصيل الإيديولوجيا. فكلمة (امرأة)، تعتبر علامة، تكتسب معناها في إطار إديولوجيا التمييز بين الجنسين، أو في إطار إديولوجيا أبوية، كما تقول جونستون. وكان لرأي كرستيان ميتز عن: قدرة المشاهد على التحديق في الآخر، بشكل يجعله مدركاً لكل شيء)، صدى في نفوس الناقدات النسويات. وتقول – مالفي إنّ المرأة – العلامة في السينما، تكونها الثقافة الأبوية من أجل الثقافة الأبوية. ومن أنواع المتعة التي تتيحها السينما: التطلع إلى مثيرات الشهوة،

والفيتشيَّة: (التعلق الشاذ بالأشياء، بدلاً من لذّة الجنس)، والعودة إلى المتع النرجسية. فالمرأة تظل موضوعاً للتحديق، لا الذات المحدّقة، وجسدها يُقدّم بطريقة شهوانية مثيرة، وكثيراً ما يتعرض للابتذال والامتهان. لذلك: يجب تدمير المتع السينمائية التقليدية، وتجاوز الأشكال القمعية، والتطلع إلى لغة جديدة للرغبة. وفي عام 1972، انعقد أول مهرجان دولي في نيويورك للأفلام النسوية. وأقيم مهرجان المرأة والسينما في تورنتو، عام 1973.

- وفي بحثها: (النسوية والجسد)، تقول فيونا كارسون: (أصبح الجسد، محوراً لعدد كبير من التنظيرات، بتأثير: ديريدا وفوكو. أي أنه أصبح موضوع التصورات التمثيلية من خلال تناول الأشكال التقليدية لتمثيل الأنثى). فالجسد المثالي في عقد التسعينات من القرن العشرين، هو: الجسد الريّان للغادة الشابة الذي تعتبر عارضة الأزياء كيت موس، مثالاً له. ثمّ جاءت صيحة المرأة القوية التي تتسم بالجاذبية المُبهرة، وتقترن بالميل إلى صورة الرجال في الفترة التي كانت فيها المرأة، مضطرة للتصرف كالرجل، حتى تشقّ طريقها. وظهرت أيضاً— المرأة ذات القوام الرشيق، مما أثّر في صناعة الأزياء ومستحضرات التجميل، وأدوات تجميل القوام. ثمّ ظهرت: المرأة الحديدية. وفي زمن (ما بعد الحداثة)، أعيد ابتكار الجسد في التسعينات في صورة: الجسد النحيل القوي، السليم بَدنياً، والجامع بين خصائص الذكر والأنثى، على النحو الذي يعبر عن القيم الثقافية الغربية الأساسية، وهي: الاستقلالية والصلابة وروح المنافسة والشباب والسيطرة على النفس — أي إضفاء صورة الذكورة على جسد المرأة، انسجاماً مع نزعتها التنافسية الجديدة في موقع العمل. وتضيف الباحثة — يمكن اعتبار اهتمام الفنانة الاستعراضية — أورلان، الجراحة التجميلية، أقصى أنواع الأداء تطرفاً، فيما يتعلق بالنوع في ثقافة — ما بعد الحداثة. فالهوية متعددة ومتنقلة.

- وفي دراسة بعنوان (النسوية والأدب)، تقول جيل ليبيهان، ما يلي:

أولاً: في كتاب (أساطير النسوية) عام 1998، تعتبر ليساماريا هوجلاند، النسوية: نوعاً من الإلمام بأدوات المعرفة، وأسلوباً لقراءة النصوص والحياة اليومية في وقت معين).

أما – **كلارا مابلان** في كتابها (الثقافة والنسوية، 1986)، فترى أن الكتابة، جزءٌ من عملية المقاومة السياسية. فالتحدّي، مكوّن من مكونات فعل الكتابة عند المرأة.

ثانياً: كانت أعمال: **جورج إليوت وجين أوستن**، تدرس إجبارياً في أقسام الأدب الإنجليزي، ولم تكن تدرس أعمال: **إميلي وشارلوت برونتي**. وكانت أقسام كثيرة، تتحاشى **فيرجينيا وولف**. ثمّ بدأت المرأة: طالبة ومدرّسة في إطار المؤسسة الجامعية الأبوية، تتبنّى صراحة – المداخل المعتمدة على الرؤية النسوية في التعامل مع النصوص في نهاية الستينات. واتسعت في السبعينات والثمانينات. وتركز اهتمام النسويات على الصورة التي تُقدم بها المرأة في الأعمال التي كتبها مؤلفون رجال: صورة المرأة كأداة للمتعة الجنسية، وصورة القمع الذي تتعرّض له المرأة، وصورة المرأة التي تجعلها جزءاً، من ثنائية جنسية فجّة، فهي: إمّا عاهرة أو عذراء. وهكذا درست النساء الناقدات: أعمال: **د. هـ. لورنس، تشوسر، شيكسبير**، والأعمال المعاصرة، فنقدن صور المرأة الضحية الموضوعة في قوالب نمطية، أو احتفين بالخروج الجذري من القوالب الجامدة.

ثالثاً: ترى الناقدات النسويات، ضرورة تغيير المناهج النقدية، لأن المعايير الجمالية للإنتاج الثقافي، وضعتها جماعة من الرجال البيض المنتمين للطبقة الوسطى، والذين يتسمون في ميولهم الجنسية بالتروع إلى الجنس الآخر. وتعتبر – **إلين شوالتر**، من أهم الناقدات. وأبرز أعمالها: **(الروائيات البريطانيات من برونتي إلى ليسينغ، 1978)**، وفيه تقول: (إنّ اختلاف حياة المرأة وواجباتها، ينتج عنه بالضرورة، مضمون مختلف في أعمالها الأدبية، وإنّ هناك من الملامح المشتركة بين المؤلفات، ما يكفي لرسم **تقاليد أدبية نسوية واضحة ومحددة)**. ثمّ صدر لها، كتاب **(النقد النسوي الجديد، 1986)**، حيث تدعو شوالتر إلى – **تأسيس مبادئ نقدية، تركز على المرأة**، أي

تأسيس إطار أنثوي – والكلام للباحثة جيل ليبيهان دائماً – لتحليل أدب المرأة، ووضع نماذج جديدة، تستند إلى دراسة الخبرة الأنثوية، وليس إلى تبني النماذج والنظريات الذكورية). ونشرت إلين شوالتر، مقالاً عن الأدب النسوي في نهاية القرن العشرين، يمكن وصفه – كما تقول الباحثة – بأنه ينتمي لتيار – ما بعد النسوية.

رابعاً: رفضت النسويات، الرأي القائل: إنّ الكتابة النسوية، فرع من فروع الأدب.

ونشرت **توريل موي**، كتابها: (**السياسات القائمة على التحيز للرجل: السياسات النصيَّة، 1985**)، حيث أبرزت التقسيم الثنائي الواضح بين (النقد النسوي الأنجلو-أمريكي)، و(النظرية النسوية الفرنسية). وترى موي، أنّ: (الناقدات النسويات الأنجلو-أمريكيات، **لا يبالين بالنظرية الأدبية، أو حتى يُعادينها، لأنهن يعتبرنها – نشاطاً ذكورياً تجريدياً**)، إلاّ أن موي، تعترف بأن هذا الموقف، قد بدأ يتغير في أوائل الثمانينات). وهكذا اتجهت الناقدات النسويات إلى: التحليل النفسي والتفكيك. وانتقدت موي، نسوية إلين شوالتر، لأنها أي شوالتر، لا تتحدى الممارسات النقدية الإنسانية البرجوازية تحدياً جوهرياً. وقد شنّ **النقد النسوي الأنجلو أمريكي**، حرباً على التحديد المغلق **للنصوص المكتفية بقيم ذكور الطبقة الوسطى**. وهناك اتفاق في النقد النسوي على **رفض النزعة الإنسانوية التقليدية**.

وترى موي أنّ – **الكتابة الأنثوية**، أو كتابة الجسد، هي الممارسة المرتبطة بالنسوية الفرنسية التي تركز على خطاب: **الذاتية والميل الجنسي واللغة**، وهي متأثرة بالتحليل النفسي والتفكيك. وانطلاقاً من هذه الفلسفات، ترى الكتابة الأنثوية، أن كل الأنساق التمثيلية، وعلى رأسها اللغة، تصرّ على وضع الأنوثة، خارج نطاق الترميز، باعتبارها، تعلو على التمثيل أو تتحداه، في ظل البنيات الأبوية. فالأنوثة،

عند المُنظِّرات الفرنسيات، لا تتقيد بالهوية المحددة للجنس، فهي ترتبط بالمرأة، وتعتبر بنية إديولوجية تحكم الأنوثة، لا الذكورة. وترى هيلين سيسو، أن هنـاك نظامـاً هرمياً أبويا، تنتظم في إطاره، اللغة، في صورة مصطلحات ثنائية، محمّلة بـدلالات سالبة أو موجبة، تُفضّل – البعد الذكوري. وهكذا كان للصلة التعسفية – تقـول الباحثة – التي أقامتها الكتابة الأنثوية الفرنسية بين المرأة والأنوثة، أثرها في تحويل الجدل النسوي، من التركيز على النساء، ككيان بيولـوجي متسـق، ذي همـوم مشتركة إلى التركيز بدلاً من ذلك على – آثار الأنوثة في الذات الكاتبـة، بغض النظر عن نوع المؤلف، ذكراً كان أم أنثى. وهكذا، فالكتابة الأنثوية عند سيسو، يمكن أن يكتبها: رجل أو امرأة. أمّا – لوسي إيجاري، وهي نسوية فرنسية، فهي ترى أن الاستراتيجية الوحيدة التي ينبغي أن تأخذ بها المرأة هـي – اسـتراتيجية المقاومة من الداخل، أي: حلّ البنية الرمزية، باسـتخدام أدوات هـذه البنيـة نفسها، من خلال المحاكاة الساخرة، والتقليد، أي: الكتابة من داخل الفراغـات البيضاء بين الأسطر التي خطّها الرجل). وترى الباحثة، أن الأمر الـذي لم يـتم تناوله، هو (الاختلافات بين النساء). فالافتراض الساذج – كما تقول الباحثة – بأن كل النساء يتعرّضن للقمع، هو افتراض بالغ التبسيط. فعلى مرّ السنين، كـان الصوت الضعيف، هو صوت: نساء الطبقة العاملة والملوّنات، والمعوّقات، بينمـا كان صوت النساء البيض في الطبقة الوسطى، أعلى صـوتاً، وإنْ كـان لـبعض الكاتبات الأمريكيات الإفريقيات الأصل، مثل: توني موريسون، وأليس ووكر، تـأثير كبير في الدراسات الأدبية. وتختتم الباحثة جيل ليبيهان، بحثها بـالقول: لم يـنجح النقد الأدبي النسوي، حتى الآن في إحداث التغيير المنتظر منه.

- وفي بحثها: (النسوية واللغة)، تقول ماري تـالبوت، إنّ اتجاهـا أو فرعـاً مـن الدراسات البينية، يُعرف بِ (تيار اللغة والنوع)، قد ولد ليعبر عن آراء النسوية في اللغة، فقد وجدت الناقدات، أن الدراسات حول المرأة والرجل واللغة، تتميز بـالتركيز علـى الذكور. وترى جينيفر كوتس في كتابها: (المرأة والرجل واللغـة، 1986)، أنّ السـلوك اللغوي للرجل يتوافق مع رأي الكاتب، عمّا يراه مرغوباً أو جديراً بالإعجاب، أما المـرأة، فيلقى عليها باللوم على أي حالة لغوية أو تطور لغوي، يعتبره الكاتـب سـلبياً أو مـثيراً للاستياء. وقد انتقدت: كوتس، وديبرا كاميرون، ومارغريت ديوكر، (عالمات لغـة) – الدراسات التي تلجأ إلى التقسيم الطبقي، وتحدد الفروق بين الجنسين، التي تقضي بـأنّ المرأة تميل دائماً إلى نوعية لغوية معيارية راقية، أكثر من الرجل. وثمّة انتقـاد – تقـول الباحثة – لنسق المعنى في اللغة الإنجليزية واستعمالاتها. فقد لاحظـت المعترضـات علـى التحيّز اللغوي، على أساس الجنس: وجود اتجاهات مماثلة، مثل: الاستخدام العام لكلمة: (Man): بمعنى الإنسان: رجلاً كان أم امرأة الذي يكرّس فكرة الرجل كمعيار. وتقول – ميورييل شولتس: إنّ هذه المصطلحات التي توصف، بأنها مؤنثة في الإنجليزيـة، تتعـرض بصورة منهجية للتتريل في المكانة.

* * *

- ويقدّم الكتاب، مجموعة ضخمة من المصطلحات المتعلقة بالنسـوية، ومـا بعـد النسوية، نختار منها ما هو مناسب، بعد تلخيصها:

1. النسوية الأمريكية السوداء:

أوّل من عبّرت عن النسوية، عند المرأة السوداء، هي: سوجورنر تروث، بعد تحررها من الرقّ، عندما ألقت خطاباً أسطورياً عام 1851 في مؤتمر حقوق المرأة في مدينة أكرون، بولاية أوهايو الأمريكية، تساءلت فيه عن السبب في إقصاء المرأة السوداء مـن النسـوية.

كذلك: آنا كوبر التي ألقت خطاباً عام 1893م عن (التاريخ غير المكتوب لنساء العبيد) اللواتي عانين من اضطهاد مزدوج. وفي نهاية الستينات من القرن العشرين، ظهر تيار النساء الداعيات لحقوق المرأة، مثل: أنجيلا ديفيز. أما النص النسوي الأساسي، فهو كتاب (ألست امرأة!) عام 1981، لمؤلفته: بل هوكس. وقد أسهمت النسوية السوداء في تحليل قمع المرأة.

2. الغيرية – Alterity:

يرتبط هذا المصطلح بمفهوم: وضع الشيء أو المرء، موضع الآخر، وغالباً ما يعتبر مرادفاً لمصطلح – الآخر – Other. وترمز حالة الغيرية إلى الهامشي الذي لا يستطيع الوصول إلى السلطة. فالنظام الأبوي، فرض مفهوم الغيرية على تجربة المرأة، باستخدام: النموذج البيولوجي، ونموذج: الاختلافات الجوهرية.

3. النسوية الفوضوية – Anarchist Feminism:

يرى هذا التيار أنه لا فرق بين الكنيسة، والدولة، والقمع الأبوي. وبالتالي فإن محاولة المرأة تحقيق المساواة في ظل الهياكل القائمة لا معنى له. فالروسية الأمريكية، إيما جولدمان هي مؤسسة هذا التيار، ترى أن الأسرة تلعب دوراً رئيساً في قمع المرأة، وطرحت بديلاً فكرة مجتمع قائم على مبادئ الحب الحرّ، وتقرير المصير. فالفوضوي، هو الذي يقبل باختياره، مسؤولية الاختيار، لكن النقاد اعترضوا على مبدأ الإرادة الفردية.

4. المركزية الذكوريَّة – Andro Centrism:

مصطلح صاغته الكاتبة الأمريكية – شارلوت جيلمان عام 1991. ويشير إلى نظام التفكير المتمركز حول هويّة وقيم الرجل، ويعتبر المرأة انزياحاً عن المعيار الذي يتحدد بالإحالة إلى الرجل. فالناقدة هيلين سيسو، ترى أن الفكر الغربي، يدور حول ثنائية المرأة – الرجل، لكن العلاقة بينهما غير متساوية، فهناك، نفي للمؤنث من نسق القيم السائدة.

5. الخُنثويّة – Androgyny:

كلمة يونانية الأصل، مشتقة من لفظي: Andro – ذكر، و Gyn – أنثى. وتشير إلى ميوعة تحديد الخصائص المرتبطة بالتذكير والتأنيث. ويرى التيار النسوي، أن الخنثوية، مفهوم، (يمكن أن يكون مصدراً للتحرر). وترى فرجينيا وولف في رواية (الغرفة الخاصة، 1929) بأن الوعي الخنثوي، شرط مسبق للتعبير الفني الجيّد، لأن الفنان، لو كان رجلاً فقط، أو امرأة فقط، لانتهى أمره). ويعتبر كتاب (نحو الخنثوية، 1964)، لمؤلفته: كالوين هايلبيرن، من الدراسات النسوية المبكرة حول هذا الموضوع. وهناك تيار من النسويات، يدعو إلى تفكيك المفاهيم الثنائية للنوع (التذكير والتأنيث). أما التيار النسوي الذي يتبنى مبدأ الفصل بين هويتي الجنسين، فيدعو إلى العكس، أي إلى ضرورة احتفاء المرأة بأنثويتها المتميزة عن الهوية المذكرة.

6. ردّ فعل رجعي – Backlash:

حركة تأتي كرد فعل، أو كهجوم مضاد على شيء ما. وتذهب بعض الناقدات النسويات المحدثات، مثل: نعومي وولف، وسوزان فالودي، إلى القول، بظهور حركة مناهضة للنسوية منذ أواخر السبعينات، في وسائل الإعلام، تحاول إجهاض المكاسب التي حققتها النسوية للمرأة. ويلاحظ أن هذه الفكرة لا تتفق معها كل النسويات على أساس أنها، تنفي استجابة المرأة كقارئة، ومستهلكة نشطة، للثقافة الجماهيرية.

7. أسطورة الجمال – Beauty Myth:

تقول نعومي وولف في كتابها (أسطورة الجمال، 1990)، إنّ الضغوط التي تدفع المرأة إلى الانصياع لمعايير جمالية يستحيل تحقيقها، بسبب الضغوط التي يدعمها الإعلان ووسائل الإعلام، تعرقل جهود المرأة الحديثة في سعيها نحو التقدم الاجتماعي والسياسي. وترى وولف أن الانشغال بالوصول إلى (الجمال)، و(كره الذات)، يجعل المرأة تسلم

جسدها للجراحة التجميلية، أو تقع فريسة لاضطرابات غذائية. كما أن الأسطورة، تشيع روح الانقسام بين النساء.

8. كمال الأجسام – Bodybuilding:

يمكن اعتبار رياضة كمال الأجسام النسائية من المنظور النسوي، نشاطاً، يهدّد التعريفات المبنية اجتماعيا للذكورة والأنوثة. وعندما تغامر المرأة بدخول هذا المجال لبناء عضلات جسدها، فإنها **تحدث خللاً شديداً في الأنماط التقليدية للجنسين**. وبالتالي: يمكن أن تتعرض المرأة لإمكانية قلب المعايير، فتقدم على أنها شيء يشتهيه الرجل فقط، لا على أنها – رياضيّة جادّة.

9. النسوية المسيحية – Christian Feminism:

تُعدّ – **ماري ديلي**، من منظور المدخل النسوي، أهم ناقدة نسوية ثورية للمسيحية في السبعينات من القرن العشرين في كتابها الصادر عام 1973. فقد استنكرت مفهوم: (الكون) في المسيحية الذي يقوم على افتراضات منحازة لجنس الرجال. وهناك مجموعة من المُنظّرات في هذا المجال، يعتقدن أن النصوص المقدّسة واللاهوت والمؤسسات المسيحية، قُرأت قراءة ذكورية.

10. نسوية الحقوق المدنية – Civil Rights Feminism:

ظهرت هذه الحركة مع ظهور الموجة النسوية الثانية في الستينات. فقد بدأت حركة تحرير المرأة، بحملات التوعية، متلازمة مع حملات مناهضة العنصرية. فألقين الضوء على قمع الرجل، ودعون إلى المساواة في الحقوق بين الجنسين. ومن الكتب المرجعية، كتاب (الجنس الثاني، **1949**) **لسيمون دي بوفوار**. ثم ظهرت كتب أساسية مثل: (**الغموض النسوي، 1965**) **لبيتي فريدان**، و(**المرأة المخصّبة، 1970**) **لجيرمين جرير**.

11. الطبقة – Class:

يشير مصطلح الطبقة إلى مجموعة متجانسة من الناس في مستوى اقتصادي وتعليمي واحد. أما النظام الطبقي، فهو نظام مرتب ترتيباً هرمياً، أي أن الطبقات ليست متساوية في بقاء الوضع أو السلطة. وتستخدم الإديولوجيات التي تُساهم في بقاء الوضع غير المنصف. وقد أضاف النقد النسوي، بُعداً جديداً هو أن النساء يشكلن طبقة مقموعة في ذاتها، بسبب تبعيتها للرجل داخل مؤسسة الأسرة. لكن القول بإيجاد مجالات للخبرة المشتركة بين كل النساء عبر كل التقسيمات الطبقية التقليدية، ينطوي على تبسيط، لأن خبرة المرأة، تتشكل ضمن طبقتها.

12. عالم الواقع الافتراضي – Cyberspace:

مصطلح صاغه لأول مرّة – وليام جيبسون في روايته: (الرواية الجديدة، 1994)، أي: الهلوسة التوافقية الناشئة في إطار منظومة مكثفة من شبكات الحاسوب، إذ يتخيّل جيبسون، عالماً يستطيع فيه المرء أن يوصل جهازه العصبي، توصيلاً مباشراً بهذه الشبكة، بحيث يعمق من الصلات الحميمة بين عقله، وبين الشبكة الإلكترونية، بدرجة هائلة. ويقال: إن عالم الحاسوب عند جيبسون وغيره، هو عالم مصوغ صياغة أنثوية بصراحة ووضوح. وهو عالم المخيّلة الذي يقع وراء أجهزة التكنولوجيا. ولهذه الفكرة دلالات مختلفة، حسب جنس الشخص الذي يدخل إلى هذا العالم. وتتجلى هذه الفكرة في أعمال روائيات نسويات في عصر الكومبيوتر، مثل: مارج بيرسي في رواية (الجسد الزجاجي، 1992) وميليسا سكوت في رواية (مشكلة وصديقاتها، 1994) اللتين تصفان عالم الكومبيوتر بأنه: عالم ديمقراطي وجماعي، فهي: أول روايات رقمية في العالم.

13. تحرير المرأة – Emancipation:

يسعى دعاة تحرير المرأة إلى تحقيق المساواة في المعاملة في إطار البنيـات الاجتماعيـة القائمة، لا إلى تغيير الطريقة التي يُنظِّم بها المجتمع أصلاً. وكان التحرر، هو الهدف للموجة النسوية الأولى التي دعت إلى سنّ تشريعات، تمنح المرأة مزايا مادية مثل: حق التصـويت والاستقلال الاقتصادي والمساواة مع الرجل في التعليم.

14. نقد نسوي – Feminist Critique:

مصطلح صاغته الناقدة الأدبية الأمريكية – إيلين شوالتر في كتابهـا: (نحـو بلاغـة نسوية) عام 1979. فالنقد النسوي، يصف طرق تصوير المرأة في النصوص التي يكتبـها الرجل، أو حذفها هذه الصورة منها. ومن ثمّ، فإنّ النقد النسوي، يهتم بدراسة كيفية تأثر جمهور القارئات، بالصور الاختزالية أو الإقصائية للمرأة. وتدعو شوالتر إلى نقد نسـوي، يركز على المرأة، أي إلى اتجاه نقدي، يتناول النصوص التي تكتبها المرأة، في كتابها (النقد النسوي في العراء) عام 1978.

15. النوع – Gender:

يميز الاتجاه الأنجلو-أمريكي في النسوية بين (الجنس) و(النوع)، فالجنس (مسـألة بيولوجية)، والنوع (تصوّر اجتماعي مثل: الأنوثة). أما التيار النسوي المرتبط بالتحليل النفسي، فيرى بأن الجنس والهوية القائمة على النوع، مرتبطان ومتداخلان: فـالجنس ينبع من الخصائص التشريحية. أما النوع، فهو مكتسب من خلال عملية التأثير والتـأثر الثقافي. لكن جوديث بتلر، انتقدت الفصل بين الجنس والنوع. أما دراسـات النـوع – Gender Studies، فهو مصطلح يهدف إلى فحص: ديناميّات خبرة الـذكر والأنثـى والهوية. وقد أعلنت شوالتر عام 1989 في كتابها (نيابة عن النوع)، ولاءها لدراسات النوع، حيث قالت: (إن زمن النقد الذي يركز على المرأة، أي على دراسة نصوص المرأة، قد ولّـى،

فيجب أن تقرأ النسوية الآن، نصوصاً كتبها ذكور، ليس باعتبارها وثائق تسجيل التحيز أو كراهية المرأة، بل باعتبارها، سجّلاً للنوع، وتعبيراً عن الاختلاف الجنسي).

16. التشيؤ – Objectification:

تعرّف، جماعة (نساء نيويورك لمكافحة الإباحية الجنسية)، التشيؤ، بأنه: عملية تفرض بها الفئة القوية هيمنتها، وتواصل بها الهيمنة على الفئة الأضعف من خلال تلقين فكرة: كون الجماعة الضعيفة، أدنى منها من الناحية الإنسانية، أو أنها، شيء من الأشياء. وهذا ما يبعد الفئة القوية عن التماهي، أو التعاطف مع الجماعة الأضعف. فالإباحية الجنسية اتجاه يعامل المرأة على أنها شيء أو متاع، يستخدم لإمتاع الرجل، والمواد الإباحية الجنسية الفاضحة – Pornography، هي انتهاك لحقوق الإنسان، والإباحية شكل مستهتر لكراهية المرأة في أقصى صورها تطرفاً. وهناك من يستخدم مصطلح – Erotica، أي فنون الإثارة، وهو استعمال يقصد به التخفيف من وقع كلمة – إباحية.

17. سافو – Sappho:

شاعرة يونانية عاشت في القرنين السابع والسادس قبل الميلاد. وكانت رمزاً هاماً عند– النسوية التي تمجد شعرها الشهواني الموجه إلى النساء. وهو ما يُعرف بِ (الصافويّة). وقد ثار جدل بين النقاد حول طبيعة الميل الجنسي عند سافو.

18. الموجة الثالثة – Third Wave:

مصطلح يصف تجدد الاهتمام بالنسوية من جانب الجيل الشاب من النساء اللواتي، لا يوافقن على تسمية – ما بعد النسوية. وتتميز بالجمع بين قضية المرأة، ومعالجة الخلل الاقتصادي والعنصري. وتأسست عام 1992.

19. النسوية – الضحية – Victim Feminism:

مصطلح استخدمته: نعومي وولف، وكاتي رويفي، لوصف أحد تيارات النسوية الذي يعرّف المرأة على أنها: ضحية لا حيلة لها في مواجهة العنف الأبوي.

20. أُختية النساء – Sisterhood:

مفهوم محوري في الحركة النسائية، يركز على التضامن والتعاون بين النساء. وتعبر فكرة (أختية النساء) على افتراض ضمني، بأن كل النساء يشتركن في مجالات معينة من الخبرات والتجارب، يمكن أن يقوم عليها الإحساس بالهوية. وذلك يعني: نفي وجود صراع طبقي بين النساء، ونفي وجود اختلافات (جوهرية!!) بين النساء.

5. خلاصة: تفكيك جدلية الثقافي والأدبي:

يعتبر النقد الأدبي، الخطوة الأولى الأساسية والضرورية لتحليل النصّ. فهو يقوم بعدة وظائف أثناء التحليل. وقد اتخذ النقد الأدبي، طريقين أساسيين من الناحية التاريخية:

أولاً: في مرحلة ما من التاريخ، تمّ التركيز على وظيفة الأدب: والإشكالية هنا، هي اللجوء إلى تحليل النصّ، تحليلاً منسجماً مع ثقافة السلطة المسيطرة، أي بترسيخ القيم المهيمنة، مع نفي القيم الجمالية المعارضة. وبطبيعة الحال، استخدم هذا التحليل، أساليب جمالية، تنطلق من نفس القيم المسيطرة. فالوظيفة جزءٌ من قيم جمالية ومعرفية. ولهذا ساد: نسق التعارضات المركزية، مرتبطاً بمنهجية المقارنة بينهما، أي: نسق الترابط. وهي، أي الأنساق، كما رأى ياكوبسون، قد تأخذ منحى ثنائياً، كما في إنثربولوجيا كلود ليڤي ستروس، أو (الطابق العلوي – الطابق السفلي)، كما عند آرثر ايزابيرغر. ويمكن أن نضيف الملاحظتين التاليتين:

1. **التعارض الثنائي، هو شكل واحد من أشكال عديدة للتعارضات، داخل النص الأدبي. ومعنى هذا أن (المعلن – المخفي)، ليس هو الشكل الأوحد للتعارضات.**

2. تلعب **الوظيفة الجمالية**، دوراً أساسياً في تشكيل وظيفة الأدب، أي أنّ الوظيفة، ليست ذلك الكلام الاجتماعي السياسي، الذي يدور خارج، وحول النصّ، لكن الوظيفة الجمالية، هي التي تخترق كلّ النصوص، سواءٌ ركّزت على الوظيفة السياسية والاجتماعية، أو على إبراز مفاتن النص الشكلية، أو قباحته الجمالية.

ثانياً: في مرحلة ما من تاريخ النقد، تمّ التركيز أكثر على **طبيعة الأدب**، أي القيم الجمالية الخالصة فيه.

وظلّ النقد الأدبي، منذ أرسطو وحتى الآن، يدور في فلك هذه الثنائية: **(الوظيفة – الطبيعة)**. وقد استخدم النقد الأدبي، الطرق المتنوعة، فهو أحياناً يميل إلى التصنيفات البلاغية، وهو في وقت آخر، يركز على (أدبية الأدب)، بإبراز الخصائص العليا للخطاب الأدبي، ليصل أو ليقفز إلى (فوق)، أي إلى نظرية الأدب، دون معرفة الخصائص الفرعية للأنواع الأدبية، أو بتقديم ما أسميه **(المونتاج الجمالي)** لعدد محدود من الأعمال الأدبية في العالم، دون قراءة بقية أدب العالم، بحيث يمكن أن نقول إنّ **(نظرية الأدب) عند رينيه ويليك مثلاً:** (نظرية أدب أورو – أمريكية) فقط، أي أنها نظرية ناقصة. وهذا هو المعلن. أما **المخفي** أو المتجاهل أو الناقص، فهو **عدم قراءة نظرية الأدب في ظل صراعات الحرب الباردة**، وعدم قراءة الأدب لاستخراج خصائصه المطلقة في الجوانب الأخرى المركزية والهامشية من العالم. العرب مثلاً قدّموا نظرية كاملة في (التناصّ)، أسموها السرقات الأدبية: (التلاصّ)، وهي في الواقع النقدي، تجمع بين التناصّ والتلاص – قبل جوليا كريستيڤا، لكن النقد الغربي، لا يشير إشارة واحدة إلى ذلك، بسبب الهيمنة الثقافية الأورو-أمريكية، وبسبب ضعف العرب في إيصال ثقافتهم إلى العالم.

- أما في القرن العشرين، فقد مارس العرب المعاصرون، (**النقد الثقافي المقارن**)، تحت أسماء أخرى: (نقد الثقافة) و(النقد الفكري)، حتى باستخدام ومناقشة: **التعارض الثنائي**، لكنهم لم يستخدموا الاسم: (النقد الثقافي المقارن). وقد سمّوا (الأنساق): أشكالاً أو: آليات: فمفهوم: الإخفاء والتصريح، كان موجوداً في كتابات كثيرة: المعلن، مثلاً في كتاب طه حسين (مستقبل الثقافة في مصر)، هو: (التحديث والتجديد واللحاق بالآخر إيجابياً)، لكن المخفي في بعض الجمل الثقافية، وفي النصوص الثقافية في الكتاب، كان أمراً آخر. كذلك الأمر في كتابات: مالك بن نبي، وأبو القاسم سعد الله من الجزائر، فهي نقد لأنساق في نصوص متنوعة. فكيف يمكن أن يقال: إن النقد الثقافي المقارن، لا يشتمل على نقد الثقافة.

- وقد يقال: إن النقد الثقافي المقارن، مهمته كشف الأنساق في النصّ الثقافي،كما أن مهمة النقد الأدبي، هي كشف الأنساق في النص الأدبي،من خلال إظهار التعارض الثنائي.

وهنا تبرز عدة ملاحظات:

أولاً: هل يكتفي **النقد الثقافي**، بقراءة ثنائية (الصريح – المخفي)، فقط، أم أنه يقرأ أنساقاً أخرى. بمعنى آخر: هل النصّ مجرد ثنائية في طبيعته المنجزة، أم يتشكل من تعارضات متعددة.

ثانياً: هل يكتفي **النقد الأدبي**، بوظيفة محدودة، وهي قراءة الجماليات الشكلية، بتفكيكها، ثم إعادة تجميعها، ثمّ الحكم عليها.

ثالثاً: هل ينحصر (النقد الثقافي المقارن)، بوظيفة، خارج النص القومي، بمعنى الاكتفاء بوظيفة المقارنة المجردة. وماذا إذا كان النص القومي نفسه – وعادة ما يفعل – ينطلق نحو الخارج. وما هي حدود الخارج. لنفترض أن هناك خارجين:

1. خارج القومي في النص نفسه.

2. خارج محيط النص نفسه.

فما علاقة هذين الخارجين بالتحليل، إنْ كنا نسميه: نقداً أدبياً، أم نقداً معرفياً ثقافياً.

وهنا يجب أن نميّز بين (النقد الثقافي) في إطار الأدب القومي المغلق، وبين (النقد الثقافي المقارن) الذي ينطلق من القومي إلى الخارج.

- الأرجح عندي هو أن النقد الأدبي، خطوة جوهرية لا مفرّ منها في تحليل النص، سواءٌ أكان: نصاً أدبياً أم ثقافياً، في الطريق إلى النقد الثقافي المقارن. وبتقديري أنّ منهجية (النصّ الإلكتروني المتشعب)، سوف تقود إلى ما نسميه (ما بعد – النقد الثقافي المقارن). ولن تنتهي منهجية المقارنة على الإطلاق، لأنها تحمل ثنائية متعارضة (الأنا – الآخر)، بل تحمل عدّة متعارضات. فلا تعارض بين النقد الأدبي... والنقد الثقافي المقارن، بل يكملان بعضهما بعضاً. لكن الإشكالية القائمة، تبرز، حين نتساءل: من أين نبدأ، وكيف يصبح النقد مثالياً حين نعالج النصوص، سواءٌ أكانت: أدبية أم ثقافية. ثمّ: ما هي الحدود. قد تقول: نظرية النص الإلكتروني المتشعب، بأنه: لا توجد حدود، ولكن النص الثقافي والنص الأدبي معاً، لهما هويّات، لها حدود. فنحن لا نستطيع محاكمة النص، خارج خصائصه الشائعة، ولا نستطيع أن نسمّي المعرفة العالمية في الإنترنت، بأنها (بندورة، أو حقول أو بشر أو دول مثلاً)، لأنّ ما هو في الإنترنت، حتى لو تشعّب حتى نهاية العالم، هو مجرّد شبكة من الرموز المعرفية ذات طبيعة (ثقافية ونصيّة)، تحمل خطابها الخاص وعلاقاتها الخاصة، وهويتها الخاصّة المختلفة عن الآخرين. صحيح أن اكتشاف المتعارضات، (المعلن والخفي)، أمر ضروري، لكن هذا الاكتشاف، ليس وحده أداة التغيير، وهو ليس حتمياً. فالاكتشاف هو مجرد خطوة أولى. وهذه هي إشكالية (النقد التقني الثقافي). فالنقد الثقافي ليس مجرّد تكديس اكتشافات للأنساق، سواءٌ أكانت طباقية ثنائية، كما عند إدوارد سعيد مثلاً (إمبريالية – مقاومة)، أو كانت: (تعدديّة جدلية)، كما نفترض نحن.

رابعاً: قد نعتبر أيضاً (النقد الثقافي)، خطوة ثانية بعد النقد الأدبي، لكي نصل إلى النقد الثقافي المقارن الأشمل، وقد نعتبر ما نسمّيه: (النقد المتشعب)، هو نهاية المطاف، ولكن (نسق التداخل والخلط)، سوف يبقى قائماً. وقد نلجأ إلى طريقة مختلفة، وهي تحليل النص سواءً أكان: أدبياً أم ثقافياً (وهما مختلطان أصلاً)، إلى التحليل المتزامن: أي قراءة النص: لغوياً وسيميائياً ونفسياً وجمالياً وبلاغياً واجتماعياً وسياسياً ورموزياً وتفكيكياً... الخ. ولكن إلى أي مدى، يمكن أن نحمّل النص دلالاته الحقيقية. وهل هي دلالات حقيقية، حتى إذا استخدمنا كل أدوات التحليل، من النص المغلق حتى قراءة القارئ. صحيح أن التحليلات الجزئية، تفيد في معرفة النص، لكنها تمزقه إلى شظايا، يصعب تجميعها. فالإشكالية كانت دائماً في قراءة (العلاقات)، واكتشاف (دم النص)، وليس في معرفة تفاصيل الأعضاء.

* * *

- قدّمنا هنا نصّين ثقافيين: أحدهما: عربي (قضية مجلة حوار)، والآخر بريطاني: (ثقافة الحرب الباردة). كما قدّمنا نصّاً ثالثاً، هو (النقد النسوي). لقد (اكتفى النص العربي بالتوثيق، حيث لم يتقدم خطوة واحدة خارج ذلك، معتمداً (جماليات المونتاج)، المعتمدة على حياد ظاهر، ولكنّ المونتاج نفسه، يكشف التعارض الثنائي بين (نصوص مقطوعة) وبين نصوص (غائبة)، والغائب هو المسيطر. بطبيعة الحال، لا يمكننا إنكار أهمية جماليات (مونتاج التوثيق)، لكن القارئ يصبح ملزماً بالبحث عن النصوص الغائبة، أو عن فراغات الصمت. كما أن الاستنساخ قد يكون ناقصاً. فالقراءة الجمالية المونتاجية، قراءة خطرة، وليس كما يفترض البعض، أنها مجرد تلخيص وتكثيف. هذه هي الطبقة الصريحة في النص العربي. أما الطبقة المخفية، فهي تتضمن إشارات عابرة، تشي بالتناقض. وينطبق الأمر نفسه في القراءة المونتاجية على قارئ النص العربي نفسه، أي في هذه الحالة — كاتب هذه السطور، لكن قارئ النص العربي، أي (أنا)، ملزمٌ بأمرين:

الأول: القراءة المونتاجية الدقيقة للنص، دون إضافات على النص، حيث تركت الكاتب الأصلي يتحدث بلغته الخاصة.

الثاني: إبراز بعض النصوص على حساب أخرى، وإخفاء بعض النصوص –انطلاقاً من مبدأ اتخاذ منظور ثقافي في الحالتين: التصريح والإخفاء، وانطلاقاً من **مبدأ المقارنة** مع الرواية البريطانية، لأن السردية البريطانية عام 2000م، جاءت متأخرة زمنياً عن النص العربي. ومعنى ذلك أنها قراءة أكثر جهداً، وأكثر عمقاً في التحليل، لأنها ذهبت إلى المصدر الأصلي. كما أنّ النص البريطاني، يمتلك معلومات أكثر بكثير من النص العربي. لكن (**جمالية المونتاج**) في النص العربي، اعتمدت (التلميح)، بينما اعتمد النص البريطاني (جماليات التصريح) إن صحّ التعبير. فهما يشتركان في التلميح والتصريح بشكل عام، لدى تفاعلهما مع **مبدأ الكشف**: وبنيته الأساسية، هي: (**الكلُّ كان يعرف، والكلُّ كان لا يريد أن يعرف، مع أنه يعرف**)، لكن النص البريطاني، أكثر جرأة ووضوحاً. هذه الثنائية (التصريح والغموض): باستخدام: سيف إرهاب الغموض مرةً، وبالتصريح المكشوف، كما حدث في البداية والنهاية، من خصائص العقل المخابراتي، ليس الأمريكي وحده، لكن العقل المخابراتي في العالم الثالث، فقد يستخدم التقنية الأولى (سيف إرهاب الغموض)، كما حدث في النص العربي، بينما كانت تقنية الكشف ضعيفة، لأنّ التصريح بها، جاء تحصيل حاصل للكشف الأمريكي الصريح. حتى الحكومة المصرية ومثقفوها (1962-1966) كانوا يعرفون، لكنّهم لم يتخذوا موقفاً صريحاً من (قضية حوار)، إلاّ بعد كشف نيويورك تايمز. كذلك كانت هيئة تحرير (حوار) تعرف، حتى قبل صدور المجلة، وطيلة صدورها، مع هذا تأخرتْ كثيراً في الكشف عن **الاعتراف**. وبطبيعة الحال، لم يكن الكشف تاماً في الحالتين: الأمريكية والعربية، ولم يكن الكشف تاماً، حتى في السردية البريطانية.

هكذا نكتشف أنّ الثقافة، كانت مجرد برغي في آلة السياسة الجهنمية لعقدين من الزمان كما تقول السردية البريطانية. فهل كانت لعقدين من الزمان فقط. وماذا قبل ذلك، وماذا بعد ذلك: السردية البريطانية تكتفي بالتصريح، أي أنها تحصر مهمتها بين بداية الظلام والنهاية المأساوية. وهذا أمر قد يبدو موضوعياً، لكنه يوحي بمبدأين:

1. لا توجد نهاية نهائية، لأنّ الفاعل (كمؤسسة) مازال موجوداً، لكنّه يفعل تحت (اسم مستعار).
2. هناك مبدأ التشبيه: ما حدث في الماضي، قد يحدث الآن، وقد يحدث غداً. فانظروا حولكم، وقارنوا: الأمس بالحاضر.
3. تشابه النهايات في الحادثة في النص العربي، وفي النص البريطاني، واحد: نهاية مأساوية لشخوص الواقعة. فهل هذه النهاية المأساوية — مجرد شطب للماضي لنسيانه، أم تحذير لشخوص الحاضر والمستقبل. **المفارقة أن شركاء هذا الماضي الأسود، أعيد تكريمهم من جديد في ظل وحشية ثقافة العولمة، بعد عام 1985:**

1. تبييض الماضي الأسود وشرعنته، أي جعله شرعياً، منذ منتصف الثمانينات من القرن العشرين: (سأخون وطني).
2. التراجع عن قرار فصل السياسة عن الثقافة في ظلّ ثقافة التأمرك والتأسرل، ما دام التوحد بينهما، قد أصبح قائماً.
3. السخرية من فكرة (المقاومة) وضحاياها، وربطهم بالإرهاب، ونظرية المؤامرة!!. ففي النصّين البريطاني والعربي، أكدتْ النهايةُ بأنها: (**مؤامرة حقيقية**)، **وليست نظرية مؤامرة**، كما كانوا يشيعون طيلة نصف قرن. وهي **مؤامرة علنية**، كما تحوّلت لاحقاً: محاولة اغتيال خالد مشعل في عمّان، وإزاحة ياسر عرفات من إطار المشهد... بل: واحتلال العراق العلني. على سبيل المثال.

4. **اغتصاب فكرة (الديمقراطية)، واغتصاب تمثيل ثقافة الوطن، اغتصاباً** دكتاتورياً، لا مثيل له... ومنع المعارضين (القوى الثقافية الرافضة لثقافة التأمرك والتأسرل) — من حريّة التعبير.

5. انحراف المثقفين، نحو ثقافة اليمين، بمنهجية انقلابية: **من المقاومة إلى التأمرك والتأسرل**، بعد منهجية **(الجمع بين المقاومة والتأسرل)**.

6. عودة المثقف إلى حالة شبيهة بالبرغي في آلة السياسة، مع تحديث الشكل.

7. صعود نظرية جماليات الشكل، وتحول منتج الإبداع والثقافة إلى سلعة تُباع وتشترى، بأبخس الأثمان في منتجات: ما بعد الحداثة.

كان المشترك بين النصّين، هو: التعارض الثنائي المفترض: (الثقافة — المخابرات المركزية الأمريكية) الذي تمّ إلغاؤه، لصالح التوافق، بعد اغتصاب التمثيل الثقافي من قبل مجموعة من الرموز الثقافية التي انتهت نهاية مأساوية، ولكن لم تتم مراجعة، ونقد **التأثير الذي تركوه** في الأدب والثقافة، بل كانت المفارقة هي، أنّ بعض المثقفين العرب الليبراليين الجدد، مازالوا يستخدمون رموز هذا الماضي الأسود، تحت حجة الموضوعية عن عمد، بينما يتأثر صغار الكتبة، بما هو منشور، **فالكل يعرف، والكل لا يعرف، أو لا يريد أن يعرف**. لقد أصبح (دكتاتوريو الأمس)، (ديمقراطيين) بين عشية وضحاها: السي. آي. إيه، والموساد،... والنظام العربي الواحد... وبعض رموز ثقافة السلام الجدد... **(وما خفي أعظم)**.

- يموت **الأدب الخالص**، عندما يتقوقع حول ذاته، أي يغلق على نفسه داخل الشرنقة، متوهماً أنه النرجسي الجميل، دون أن يلتفت أحدٌ من الخارج إليه. كأنه نقوش أثرية جميلة، نشاهدها في مناسبات التخصص. ويموت الأدب الخالص، حين يتحول النقد الذي يُسانده إلى خطاطات هيكلية بلاغية، لغوية وسيميائية، لا يفهمها إلاّ المختصّون. وبما

أنّ الأدب، قد عبّر عن حركة **الحياة** بتشعباتها، فهو دائماً يتوق للخروج من النوافـذ إلى الحقول الشاسعة. وبالتالي، فإنّ النقد الذي يُصاحبه، ينبغي أن يكون مثـل الأدب، توّاقـاً لمغازلة الحياة، بعيداً عن ثرثرة التعليقات الإنشائية النقدية، في الخطب النقديّة الرنّانة.

المشكلة هي (**موضة التطرف النقدي**) التي لا تؤكد شيئاً، سوى الانحيـاز إلى أحـد الطرفين، بعنف غير عقلاني: في **عصر البنيوية**، تمّ التأكيد فيه على أدبية الأدب، بفصله عن الحياة الأخرى داخل النصّ نفسه، وبفصله عن ظروف إنتاجه، وعن العملية الإنتاجية التي تقود نحو القارئ. وحين تمّ **تأليه التكنولوجيا ووسائل الاتصال** التي تجدد نفسها في ثـورة لا مثيل لها، وقع المثقفون في عشقها إلى درجة العمى. وهنا ولد النقد الثقافي المقـارن، ردّاً على التعصب الآخر في عصر البنيوية. **تعصّبٌ يقابل تعصّبا**. وهنا نقول: هناك **خصـائص غير مطلقة في الأعمال الأدبية، أي أنها قابلة للتحويل دائماً**. وبالتالي يبقـى الأدب، ولا يموت، وبالتالي: يبقى النقد الأدبي. ولكن الأدب والنقد معاً يتحركان باتجاه الحيـاة، أي باتجاه عدم وضع الأدب في إطار النقد المغلق. هنا ربّما تتشكل اتجاهات في النقد:

1. **نقد أدبي خالص مغلق**، يدّعي أن حدود هوية النص محدودة، وبالتالي، ينبغي أن يظـل النقد الأدبي في إطار محدد، لا نتجاوزه.
2. **نقد ثقافي**، يوسّع تحليل النص باتجاه حركة الحياة، بقراءة العملية الانتاجيـة، وفاعليـة القراءة، من خلال السياق. **ونقد ثقافي**، يهتم بشكل خاص، بما أسميه (**محيط الإنتاج**)، أي الظروف التي صنعت النص التي أثّرت في النص الثقافي نفسه، حيث يلعـب رأس المال والسلطة وأدواتهما، دوراً في إشهار النص أو قمعه، حيث لا نقصد بذلك – أيّ إسقاط خارجي على النص، ليس له علاقة بالنص ومحيط الإنتاج، بل العكس: الـنص أولاً وأخيراً. وهنا نقدّم المثال التالي:

- شاعر جيّدٌ جمالياً... تسانده مؤسسة السلطة التي تدافع عن قضية مشتركة مع المعارضة. يصبح هذا الشاعر مليونيراً، ليس بسبب شعره الذي وصفناه بالجيّد، بل لأنه يتكئ على القضية المشتركة العادلة. يغتصب التمثيل. تسانده السلطة في سحق ثقافة شعبها، وتحوّله إلى شاعر أوحد، أي تعرّي السلطة شعبها من ثقافته. هو شاعر مناسبات تقليدي، جمهوره صناعي، تسوقه السلطة والمعارضة بالعصا، لصالح الشاعر الأوحد. وبما أنّ سلطة بلاده لها تحالفات مع أنظمة أخرى، فإنّ الأنظمة الأخرى، تجامل هذه السلطة في مسألة ثقافية لا قيمة لها بالنسبة للسياسيين. يتم شطب خمسة شعراء آخرين، شعرهم جيّد، ولا يقلّون أهمية من الناحية الجمالية عن الشاعر الأوحد، بشهادات نقاد آخرين.

- أما الشاعر الثاني، فهو شاعر جيّد جمالياً من مدرسة مختلفة شعرياً. يدافع عن القضية المشتركة من خلال التحالف مع الحساسية الشعبية المقهورة التي لا تمتلك شيئاً. تمتدح شاعرها، لكنها لا تمتلك رأس المال ووسائل الإعلام التي تمتلكها السلطة، لهذا يظهر الشاعر في وسائل الإعلام بشكل فردي متقطع. يعترف النقاد بأنه شاعر مختلف حقيقي، لكنه يتعرض للنقد من قبل مثقفي السلطة، في مقابل أن الشاعر السلطوي، مقدس وممنوع من المساس به نقدياً. الأول لا يتقبل النقد، والثاني يتقبل النقد، باعتبار أن منجزه الشعري، كما يفترض هو بنفسه، ليس مثالياً. الأول أناني ونرجسي، والثاني نرجسي، لكنه غير أناني. الأول مشهور جداً، بفعل دعم مؤسسة السلطة والمعارضة له، والثاني نصف مشهور، بفعل اختراقاته الفردية المحدودة، وضعف وعدم تأطير الطبقات الشعبية المقهورة التي يفترض بها أن تسانده.

- هذا المثال، يؤكد ما يلي:

- عندما تغتصب مجموعة من المثقفين، تمثيل الثقافة الأورو-أمريكية بكاملها لصالحها الشخصي، بتحالفها مع المخابرات المركزية الأمريكية، حول قضية مخترعة هي

الحرب الباردة بين الرأسمالية والاشتراكية، فلا يجوز لناقد أدبي أو ثقافي، أن يقع في وهم، فصل السياسي عن الثقافي. وقد يقال: هكذا هو الحال منذ الأزل، هناك: مثقف قاهر، ومثقف مقهور. ولكن يصبح هنا، من حق النقاد الشجعان أن يقولوا: إن نصوص القاهر، لم تشتهر بسبب أصالتها الأدبية فحسب، بل بفعل تحالفها مع قوى الظلام المسيطرة أيضاً، فإذا كانت هذه الواقعة، حقيقية، فعلى النقد المعرفي الشجاع أن يتراجع عن مواقف الخوف السابقة. وبمعنى آخر، عليه إعادة القراءة من جديد، حتى لا يظل مجرد خادم للسلطة الظلامية، دون أن يدري، أو هو يدري. هنا كان مقتل النقد الأدبي الشكلاني، حين اختار نصوصاً مشهورة لشعراء وروائيين، تمّ إنتاجها في الظلام. ولم تشتهر بسبب قوتها الذاتية، بل بفعل اغتصاب التمثيل. وهنا يجيء النقد الثقافي ليضيء النصوص المهمّة التي تمّ تهميشها عن عمد، وليس النصوص الهامشية التي لا أهمية لها، أي تحمل أسباب ضعفها، أي أننا نميّز تمييزاً واضحاً بين (الهامشي) و(المُهمش). الإشكالية في ظلّ العولمة المتوحشة، أنّ قوى الظلام، أبرزت (الهامشي الركيك)، حيث اغتصب مكان المهمّش القوي المقهور. واغتصب (الليبرالي التابع)، موقع (الضحايا) الحقيقية التي دفعت الثمن في الماضي، من أجل الديمقراطية.

- أمّا بالنسبة للنصّ الثقافي الثالث، فنقول: بدأ النقد النسوي، قبل التسمية بقرون على شكل معالجات نقدية لأدب المرأة. كذلك (النسوية)، فهي أيضاً بدأت قبل التسمية، مرتبطة بالمطالبة بحقوق المرأة، وضرورة إزالة الظلم الذي وقع على المرأة، منذ العصور القديمة. أما التسمية (النقد النسوي والنسوية)، فقد ظهرت في منتصف الستينات، مترافقة مع ظهور (دراسات الاستعمار)، وغيرها من مجالات النقد الثقافي، بتأثير حرب ڤيتنام، وحركات الحقوق المدنية للسود في الولايات المتحدة، والوعي الثقافي النسوي بأهمية المرأة في المشاركة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، خصوصاً أن المرأة، ظلّت عبر العصور،

معطلة الطاقة، رغم أنها تشكّل (نصف الدُنيا). أما على المستوى الثقافي، فقد ظهـرت في الستينات من القرن العشرين، أفكار فلسفية ثقافية، تتمركز حول مصـطلحات: الآخـر، الذات، والاختلاف، والتفكيك...وغيرها، مما شجّع النساء على طرح أهمية تحليل لغز المرأة كماهية، في مقابل الذكورة المسيطرة. وقد تنوعت اتجاهات النقـد النسـوي إلى درجـة الاختلاف والصراع بين النساء أنفسهن، وتركزت حول: المرأة كـنصّ، وحـول نـصّ المرأة... بتأثير مفاهيم الحداثة الثقافية في العلوم الإنسانية، حتى وصلت هـذه الدراسـات النقدية النسوية إلى مرحلة (ما بعد النسوية)، قياساً على (ما بعد الحداثة)، لكن مرحلة (ما بعد النسوية)، اختلطت مع مفاهيم (النسوية – الحداثة). ومرّت هذه الدراسات بـثلاث مراحل أساسية:

1. مرحلة الإرهاصات، بالمطالبة بحقوق المرأة، ورفع الاضطهاد عنها.

2. مرحلة الحداثة النسوية المرتبطة بأفكار الحداثة نفسها.

3. مرحلة – ما بعد النسوية، المرتبطة بمقولات – ما بعد الحداثة.

واشتدّ الحوار والجدل في كل من بريطانيا والولايات المتحدة، حول هـذه الأفكـار. وتحوّل النقد النسوي إلى ممارسة أكاديمية في الجامعات. وظلّت الأفكار، تتمحـور حـول تيّارات أساسية، تتفرع إلى فروع وانشقاقات، نتجت عن هذا الجدل:

أولاً: قراءة المرأة كجسد، وروح، وماهيّة، منفصلة عن الحراك الاجتماعي. وقد تمركـز هذا الاتجاه، حول (الذات – الآخر)، و(الذكورة – الأنوثة)، في محاولة لقـراءة – كيان المرأة، بصفتها – كائناً منفصلاً مستقلاً. فتمّ تناول: (**المـرأة – الجسـد**)، و (**المرأة – الكيان النفسي**)، بالاستفادة من مناهج التحليل النفسي، عند، فرويـد، آدلر، لاكان... وغيرهم.

ثانياً: قراءة المرأة – **الكيان الاجتماعي، غير المنفصل** عن حركة المجتمع، ودور المرأة إيجاباً وسلباً في حركة مجتمعها وطبقتها وأسرتها.

ثالثاً: قراءة – **نصوص المرأة**، كإنتاج له خصوصيته المختلفة عن منتجات الذكورة النصيَّة، سواءٌ أكانت نصوصاً أدبية أم ثقافية. وبالتالي كان لابدّ من الاستعانة بمناهج العلوم الإنسانية. وهكذا أصبح النقد النسوي، **فرعاً هاماً من فروع النقد الثقافي**، بل إن بعض النساء، يرين أن النقد النسوي – علمٌ مستقل شامل، يخصّ نصف البشرية، مثلما يخصّ النصف الآخر. وبالتالي، فهو: علم العلوم الجديدة!!.

رابعاً: قراءة **تجلّيات الذات الأنثوية**، بصفتها – ذاتاً مستقلة في **نصوص المرأة والرجل معاً**. ويقابلها – قراءة – الذات الذكورية في نصوص الرجال والنساء معاً، من أجل المقارنة، والاكتشاف.

خامساً: قراءةٌ وفق المنهج الطباقي، (ثنائية الرجل – المرأة) في مقابل المنهج **التعدّدي**، وفق منظور – ما بعد الحداثة.

– هنا تبرز ظواهر **ما بعد الحداثة**، بصفتها تشكيلة سطحية، غير متناسقة، لكنها مؤثرة وفاعلة وكرنفالية:

تمّ اصطناع ظواهر ما بعد الحداثة **إرادوياً، وبتخطيط مسبق**، يتصف بالمؤسساتية العابرة المرتبطة بالسلطة، والمؤسسات المتفرعة عنها، ومؤسسات القطاع الخاص المنسجمة مع سياسات السلطة الثقافية. فهي ظواهر تخطيطيّة صناعية، تسير وفق **مبدأ – التوجيه**.

فإذا كانت **المطربة فيروز**، تمثل **الحداثة الغنائية**، بتشكيلاتها المختلفة: الهروب إلى الطبيعة، الدرامية، لغة الحياة اليومية، المقاومة، فإنّ ظاهرة: المغنية **نانسي عجرم**، والمغنية **هيفاء وهبي**، والمغني **شعبان عبد الرحيم**، والمغنية – **روبي**... الخ، تعتمد على: الأداء الصوتي والجسدي البسيط، وعلى الصور الجميلة الشكلية التي ظهرت مع ظهور: الفيديوكليب،

كما تعتمد على (**الشعبوية الساذجة**)، باللعب على سطح الغناء. وهذا ما أعطى نتيجتين متعاكستين:

1. **التأثير القوي في الجماهير**، حيث برزت ظاهرة – **جماهير الملعب الرياضي**، حيث الفضاء المفتوح، مما جعل الجماهير، شريكة في الغناء، إلى درجة التخيل أن كل إنسان قادرٌ على الغناء، ما دام الصوت يعتمد على الأداء والمؤثرات التجميلية الصناعية الخارجية. وقد كانت هذه الظاهرة، مختصة في السابق، أي في زمن الحداثة، بمطرب مثل: مارسيل خليفة، وشاعر مثل: **أحمد فؤاد نجم**... وشاعر مثل، **نزار قباني**. وهناك فارق بين هذين الشاعرين... وبين شعراء آخرين. هذا الفارق، هو أن جماهير الملعب الرياضي، أو الفضاء المفتوح عند، نجم وقباني... **جماهير عفوية غير سياسية رغم أن قصائدهما سياسية**. بمعنى آخر، يمكن القول: إنّ بعض الأمسيات التي أقيمت في بيروت أو عمّان، **لشاعر ثالث**، كانت تتشكل من **جمهور صناعي، تسوقه الحكومات والأحزاب، بقوة السلطة الثقافية، لأسباب سياسية**. أما – **فن الملاعب الحداثي**، فيتمثل في: **ظاهرة – الراي الغنائي الجزائري** في الثمانينات والتسعينات الذي تعود أصوله إلى العشرينات من القرن العشرين. فالراي هو غناء الهامشيين.

2. ظهور أدب وفن (**اللحظة الهاربة**)، أو ما أسميه (**الفن والأدب الكرنفالي، سريع الذوبان**)، سواءً أكان في الغناء أو الأدب. فهو شديد التأثير، بسبب ترويج وسائل الإعلام له، لكنه في نفس الوقت، يلعب على سطح الظاهرة: قصائد المناسبات السياسية التي تستغل حصار الفلسطينيين من قبل سلطات الاحتلال الإسرائيلي، أو: مناسبة ظهور برنامج (سوبر ستار) في تلفزيون المستقبل اللبناني... ومعنى ذلك أن – فن وأدب ما بعد الحداثة – **شكلاني، مناسباتي، ممتع، آني، أي سريع الذوبان، مؤثر، لكن تأثيره مؤقت، ومُستغلٌ من قبل السلطة والقطاع الخاص التابع لها.**

3. هناك ظواهر – ما بعد حداثية عالمية، مثل: ظاهرة المطربة سيلين ديون، والمطربة ماري كاري، والمغنية: شاكيرا، والأداء التمثيلي: الصور السينمائية مع التمثيل السريع، أو مزج الفن التشكيلي بالأداء التمثيلي (البيرفورمانس)، بينما كانت ظاهرة (الفن التجميعي) في الخمسينات ظاهرة حداثية. وهناك ظاهرة – الراب التي تجمع ما بين الحداثة وما بعدها. وكانوا قد اعتبروا ظاهرة المغنية – مادونا، ظاهرة – ما بعد حداثية. وكأنّ – ما بعد الحداثة، هو: فن انتقالي، أي يعبر عن مراحل انتقالية صعبة في المسار العولمي. ويتميز: بالسخرية من المألوف والمقدّس والجسد، وهو أيضاً: فن سطحي استهلاكي، مرتبط بثقافة الاستهلاك الرأسمالية، لكنه ممتع، وآني.

4. اكتسب مفهوم – ما بعد الحداثة في الأدب ارتباطاً جديداً، بدخوله عالم – الثورة الرقمية (الديجتال)، وهو بُعد (البُعد الرقمي) الذي كان موجوداً في الموروث العربي: كتب السحر والشعوذة، كتب الصوفية، قصائد شواهد القبور، كتب الفلك، لكن الثورة الرقمية الأمريكية، جعلت الأدب يتفاعل معها:

4. 1: الرواية الافتراضية: وهي رواية تأخذ بالحسبان – عالم الواقع الافتراضي – Cyberspace... وقد صاغ هذه النظرية – وليام جيبسون في روايته (الرواية الجديدة، 1994). وكانت مارغ بيرسي، قد ألّفت رواية رقمية عام **1992**، بعنوان (الجسد الزجاجي). كذلك ظهرت رواية رقمية أخرى، هي (مشكلة ... وصديقاتها)، عام **1994**.

4. 2: النقد الافتراضي: مثل: كتاب إدوارد باريت: (النص والسياق والنصّ المتشعّب)، عام 1988. وكتاب جورج لاندو: (الميديا المتشعبة، والدراسات الأدبية) عام 1991. إضافة إلى كتب أخرى... وبتقديري أن التسمية الأفضل هي: (النقد الافتراضي)، مثلما نفضّل ترجمة – Hypertext، بِ: النصّ المتشعّب.

وهناك **نقد افتراضي رقمي عربي**، وأوّلُ من صاغه هو: **نبيل علي** في دراسته لرواية (ذات) لصنع الله إبراهيم – (مجلة إبداع، القاهرة، عدد ديسمبر، **1992**)، حسب علمي. وبالتالي يصبح (النقد الافتراضي)، كما أسمّيه، **فرعاً هاماً من فروع النقد الثقافي المقارن.**

5. **(ما بعد الحداثة) – (ما بعد النسوية) – (ما بعد قصيدة النثر) – (ما بعد الصهيونية) – (ما بعد الاستعمار)**... هي مصطلحاتٌ لظواهر موجودة في الواقع في ظلّ هجوم العولمة، لكن **هذه الظواهر المابعديّة**، تتصف بما يلي:

أولاً: تنفي منجزات الحداثة، بالقفز عليها أحياناً، وسرقتها واغتصابها، أو الأخذ منها والادّعاء بالملكية. فمعظم ظواهر ما بعد الحداثة، لها جذور واضحة في الحداثة.

ثانياً: توحي بعض ظواهر ما بعد الحداثة، بأنها – تأسيسية انقطاعية اختراقية من الناحية الزمنية، لكن مجرد وجود زمن جديد، لا يعني أن الظواهر – ما قبل – (ما بعد)، قد توقفت وانتهت. فرغم بروز ظاهرة (**المؤرخين الإسرائيليين الجُدد**) التي هي من ظواهر ما يُسمّى (**ما بعد الصهيونية**)، إلاّ أنها ليست ظاهرة منقطعة تماماً عن الماضي، فهي فكرة صهيونية إصلاحية، أحدثت اختراقاً بسيطاً، ثمّ تراجعت عنه وتنكرت له، وعادت لتصطف في طابور الفكر الصهيوني الجديد القديم. ففي ظلّ الانتفاضة الفلسطينية (2000–2005)، عاد **المؤرخون الجدد** إلى التحالف مع أفكار شارون، سفّاح صبرا وشاتيلا وجنين ورفح ونابلس والخليل وخان يونس وجباليا... وغيرها، بل كانت المفارقة، أنهم اصطفوا إلى يمين شارون. الاختراق البسيط، هو أنهم اعترفوا لأول مرة بأنّ هناك بعض المآسي، قد حدثت للفلسطينيين عام 1948، لكن الاعتراف لم يكن كاملاً، ولم يترتب عليه فعل إيجابي. كذلك الأمر في **(دراسات ما بعد**

الاستعمار والإمبريالية)، فهي دراسات توحي أن (**الاستعمار**)، **مسألة حدثت في الماضي، وأن التصالح مع الماضي، يحدث بمجرد الاعتراف بالقسوة، حيث لا يترتب على هذا الاعتراف فعل جديد معاكس!!**. واحتلال العراق من قبل الولايات المتحدة عام 2003، خير شاهد على ذلك، وعدم تطبيق الحل الديمقراطي العادل في فلسطين، خير شاهد، إذْ هبط السقف في هذه المعادلة من: **لا شرعية دولة إسرائيل**، وبالتالي: ضرورة إقامة **الدولة الديمقراطية الفلسطينية** على أرض فلسطين بكاملها – إلى: **شرعية دولة إسرائيل**، مع المطالبة بتطبيق القرارات الدولية، بشأن – **دولة فلسطينية مستقلة استقلالاً حقيقياً** في الضفة وغزة والقدس الشرقية، أي العودة إلى حدود ما قبل الخامس من حزيران 1967 – ثمّ الهبوط مرّة ثانية إلى الحلّ الإسرائيلي الأمريكي: **حكم ذاتي فلسطيني، تحت الوصاية الإسرائيلية، بضمانات عربية**، بعدم العودة إلى: المقاومة، وعدم المطالبة بعودة اللاجئين، وعدم المطالبة بتفكيك المستوطنات. وهذا الحل – الحكم الذاتي الفلسطيني تحت الوصاية الإسرائيلية – حلٌّ مؤقت وتخديري وقمعي واحتلالي، ربّما يقود إلى (**ثورة فلسطينية – عربية جديدة**).

ثالثاً: لا يستطيع النقد الثقافي المقارن، بشقّيه: **الطباقي** (عند إدوارد سعيد)، **والتعدّدي** (عند كاتب هذه السطور)، أنّ يرى (النص الأدبي، والنص الثقافي)، مجرد نصوص فردية جمالية بريئة شكلية. فالنصّ يمتلك في داخله إديولوجيته: القامعة أو الديمقراطية، والنصّ موجه لقارئ في زمان محدّد وزمان مستمر. والقارئ شريك في النصّ، سواءٌ أكان: جمهوراً أم ناقداً أم سلطة أم معارضة. كذلك: فالنصّ المغلق الشكلي، هو عند الناقد المحلل: خطوة أولى، وليس خطوة إغلاقية. وهنا يكتمل النقدي الأدبي، حين يقول (**نصف الحقيقة**) **الآخر**، أي عندما

يفتح النافذة للنقد الثقافي المقارن. وهنا أحبّ التأكيد على مصطلح: (المقارن). وهنا أيضاً، أذكّر بالمفارقة التالية: هناك أكاديميّون ونقاد وشعراء، يتحسّسون من الكلام النقدي المنطلق من (الفكر السياسي) في علاقته بالأدب، ومع هذا يقبلون أفكار (التحليل النفسي) الغامضة، ويقبلون (التحليل اللغوي والسيميائي) الشكلي، ويقبلون (النقد التعليقي الهامشي) – ومع هذا يصابون بالصدمة، عند ذكر (التحليل الفكري والسياسي) للنص الأدبي والثقافي، خصوصاً إذا كان فكراً سياسياً يسارياً. وهم أنفسهم يعيّنون أنفسهم مثلاً: (وكلاء وأصدقاء ودعاة) لفكر إدوارد سعيد النقدي.. والمفارقة هي، أنّ كُتُب: (الاستشراق، 1978)، و(الناقد والنص والعالم، 1983)، و (الإمبريالية والثقافة، 1992)، تنطلق كلها من الفكر السياسي، ومن النقد الثقافي. والمفارقة الثانية هي التحوّل من (ثقافة المقاومة) إلى (ثقافة الجمع بين المقاومة والتأسرُل): كأنْ يلقي شاعر مقاومة، قصائده، أمام بول بريمر، ممثل الاحتلال الأمريكي في العراق، وسلفان شالوم، ممثل الاحتلال الإسرائيلي في فلسطين. ومع ذلك، فذنب الشاعر عند البعض مغفور!!. والمفارقة الثالثة، هي أنّ بعض الصحف التي تصف نفسها، بأنها (قومية يسارية وطنية!) – تصدر عنها – ملاحقُ ثقافيةٌ شكلانيةٌ يمينيّةٌ رجعية، ترفع شعارات الحداثة!!. أيضاً وأيضاً: هل يُعقل أن تمنح جائزة نوبل في الآداب، لأي شاعر فلسطيني أو عربي، دون أن يُختم قفاه بخاتم إسرائيل... وخاتم السي آي إيه. لا أعتقد ذلك بشكل قاطع... فكيف يصحّ (الجمع التلفيقي) بين ثقافة اليسار واليمين في لغة واحدة، ثمّ: الإدّعاء والزعم بالحداثة والمقاومة والتجديد!!.

- لقد دأب (هؤلاء) على القول: (**اكتبوا تاريخ الثقافة كما تشاؤون. أما نحن، فنفعل ما نشاء**). ثمّ انتقلوا إلى مرحلة جديدة، هي: (**نحن نفعلُ ما نشاء، ونغتصبُ التاريخ أيضاً. أما أنتم، فلكم، قراءة كل ما حدث**). وكأن ما بقي لنا، هو القراءة، والقراءة فقط!!. لهذا كله: المقاومة هي الطريق الصحيح أمام المثقف العضوي الجذري.

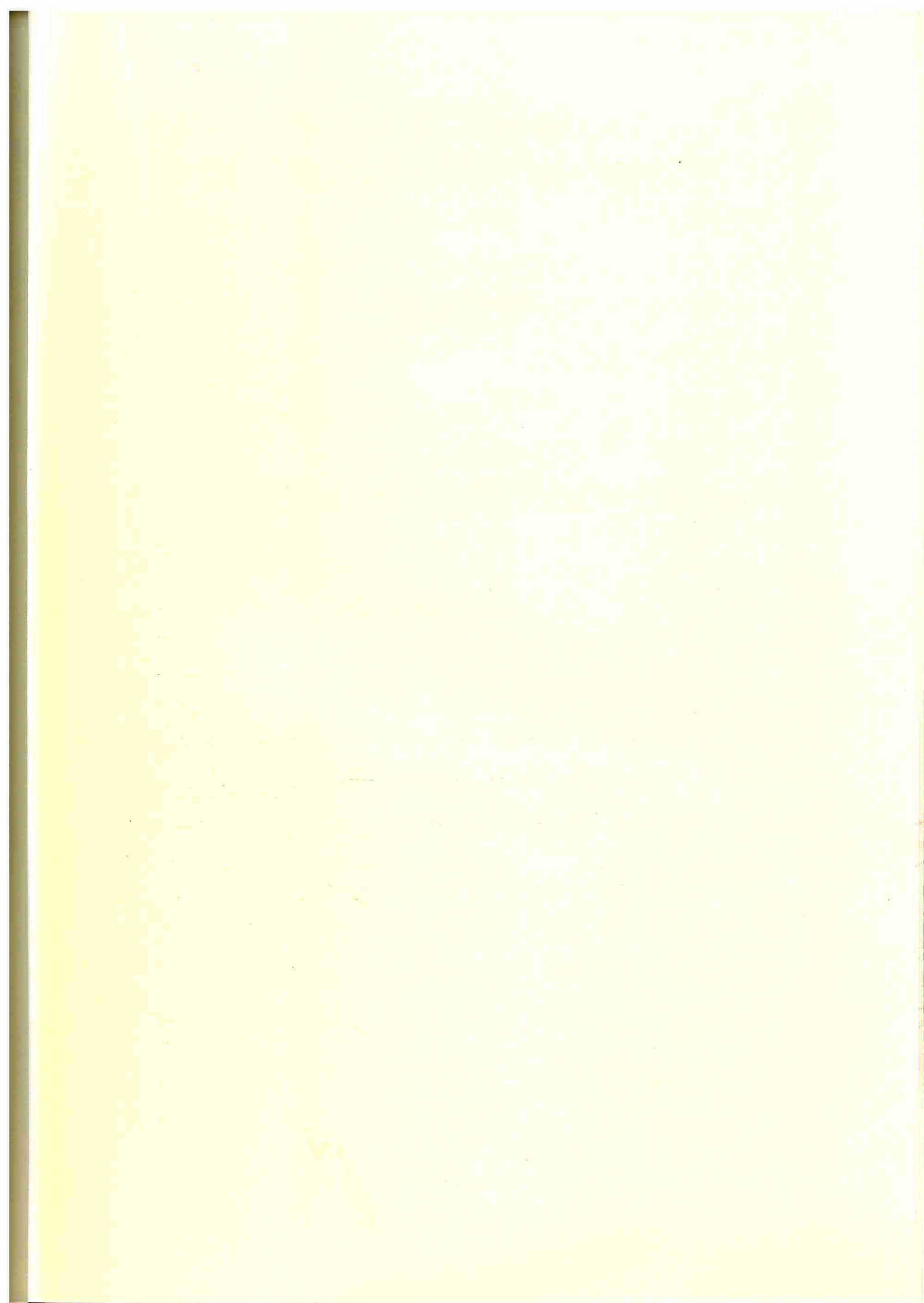
المراجع:

1. آرثر ايزابيرغو: النقد الثقافي (1995) – ترجمة: وفاء إبراهيم، ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.
2. محمود شريح: توفيق صايغ: سيرة شاعر ومنفى، منشورات دار رياض الريّس، لندن، 1989.
3. فرانسيس سوندرز: الحرب الباردة الثقافية: المخابرات المركزية الأمريكية... وعالم الفنون والآداب – ترجمة: طلعت الشايب، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.
4. سارة چامبل: النسوية... وما بعد النسوية (2000)، ترجمة: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.

الفصل السابع

بدايات الأدب المقارن في البلدان العربية

1. روحي الخالدي: تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب – 1904.
2. سليمان البستاني: مقدمة ترجمة الإلياذة – 1904.
3. قسطاكي الحمصي: الموازنة بين رسالة الغفران والكوميديا الإلهية – 1935.
4. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن – 1953.



1. الرائد التاريخي للأدب المقارن في الوطن العربي:

روحي الخالدي:

تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب – 1904

1. مقدّمة:

يعتبر الفلسطيني – روحي الخالدي – الرائد التاريخي الأول لعلم الأدب المقارن في الوطن العربي، وفق المنهج التاريخي الفرنسي. فقد نشرت دار الهلال بالقاهرة كتابه الرائد: (تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب وفيكتور هوكو)، في طبعته الأولى عام 1904. وقد سبق أن نشر الكتاب في حلقات في مجلة الهلال في الفترة من 1902/7/1 إلى 1904/7/1. ثم صدرت الطبعة الثانية من الكتاب عام 1912 عن دار الهلال بالقاهرة. ويقول **الناشر في مقدمة الطبعة الثانية**: (... فأحرز هذا الكتاب إعجاب القراء الأدباء في العالم العربي وغيره. فحملنا ذلك على إعادة طبعه، رغبة في نشر علم الأدب بين قراء العربية، ونحن في أشد الاحتياج إليه، ولاسيما على الأسلوب الذي توخّاه المؤلف من **المقابلة بين الآداب العربية والافرنجية، وذكر ما اقتبسه الافرنج من آدابنا وأساليبنا – مما لم يتصد للبحث فيه أحد قبله، ولم نر أحداً تصدى له بعده**. فضلاً عما يتخلل ذلك من الفوائد التاريخية، والقواعد الاجتماعية عن الأدب العربي وتاريخه، وما تقلب عليه من الأطوار تبعاً للسياسة والاجتماع، وتاريخ الأدب الفرنسي من أول عهده إلى زمن فيكتور هوكو، وما أدخله فيه هذا النابغة من التعديل، نقلاً عن الأسلوب العربي في الشعر والأدب وصل إليه عن طريق اسبانيا. وناهيك عن سهولة عبارة الكتاب وتناسقها، مما يرتاح إليه القارئ، ويجد فيه لذة وشوقاً للمطالعة، غير ما عني بتلخيصه ووصفه من مؤلفات هوكو، وبسط ما حوته من الفوائد الفلسفية والأدبية، ومقابلة ذلك بما عند أدباء العرب).

- ولد روحي الخالدي عام 1864م في القدس، عاصمة فلسطين[1]، وانتخب عدة مرات نائباً في مجلس المبعوثان العثماني، وانتخب كذلك وكيلاً لهذا المجلس في الآستانة، كما حضر مجالس جمال الدين الأفغاني في الآستانة. والتحق بمدرسة العلوم السياسية في باريس لمدة ثلاث سنوات، كذلك التحق بدار الفنونَ العالية (جامعة الصوربون)، وتتلمذ على أيدي بعض المستشرقين الفرنسيين. وهو أول مثقف فلسطيني - وربما عربي - ينال الأوسمة والجوائز الفرنسية، منها: وسام نخلة المعارف الذهبية، ووسام فرقة الشرف لجيون دونور. وفي عام 1898م، عيّن قنصلاً عاماً للدولة العثمانية في مدينة - بوردو - في فرنسا، وأصبح عميداً لجمعية القناصل الأجانب. وظل يتنقل بين باريس والآستانة والقدس، حتى توفي بمرض التيفوئيد في الآستانة عام 1913. وقد أتقن اللغات التالية: العربية - الفرنسية - الإنجليزية - الفارسية - التركية، وربما لغات أخرى. وله عدد من المؤلفات في التاريخ والسياسة والعلوم والأدب، منها: كتاب في (علم الألسنية أو مقابلة اللغات).

- ولابدّ من الإشارة إلى كتابين، كشفا أهمية الخالدي، هما:

1. حياة الأدب الفلسطيني، لعبد الرحمن ياغي، الصادر عام 1968، الذي عرض لكتاب الخالدي، وأشار بأن كتاب الخالدي: (يأتي في باب الأبحاث، وتاريخ الأدب، والنقد والأدب المقارن (ص-321). كذلك أشار ياغي (ص-529) إلى أن صلة كتاب الخالدي، (بالأدب المقارن)، أقوى.

---

(1) للتوسع في سيرة روحي الخالدي: انظر: حياة الأدب الفلسطيني لعبد الرحمن ياغي (ص74). كذلك: ناصر الدين الأسد في كتابه عن روحي الخالدي: (ص35-51). كذلك: يعقوب العودات: (أعلام الفكر والأدب في فلسطين، ط2، وكالة التوزيع الأردنية، 1987 - ص: 155-160).

2. **روحي الخالدي – رائد البحث التاريخي الحديث في فلسطين، لناصر الدين الأسد،** الصادر عام 1970 عن معهد البحوث والدراسات العربية في القاهرة. ويقع في 154 صفحة من القطع المتوسط. وقد عرض الأسد لكتاب الخالدي، (علم الأدب...) في كتابه (ص67–89).

3. **في آذار عام 1982 في بيروت،** عرضتُ فكرة إعادة طباعة كتاب الخالدي على الأمانة العامة للاتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين. وقد تمّ فعلاً إحضار صورة من طبعة 1912 من مصر. واقترحتُ على الأمانة العامة، أن يقوم حسام الخطيب بكتابة مقدمة له، لكن ظروف حصار عام 1982، حالت دون صدور الكتاب... **وهكذا صدر في طبعته الثالثة عام 1984.**

4. **وفي عام 1983 في جامعة عنّابة الجزائرية،** انعقد المؤتمر الدولي للأدب المقارن. فتقدّمتُ باقتراح في نهاية محاضرتي، تمّ تحويله إلى لجنة التوصيات التي كنت عضواً فيها، هذا الاقتراح، ينص على ما يلي: (**انطلاقاً من أهمية البحث عن جذور الأدب المقارن في البلدان العربية، يوافق المؤتمر على اعتبار روحي الخالدي – الرائد التاريخي للأدب المقارن في الوطن العربي – 1904، واعتبار محمد غنيمي هلال – الرائد المنهجي للأدب المقارن في الوطن العربي**). وقد أقرّ المؤتمر الدولي، هذا الاقتراح بالإجماع الكامل، ودون أي اعتراض من أحد. وهكذا تمّ إنصافه عربياً لأول مرّة، بعد ثمانين عاماً تقريباً من صدور الكتاب.

5. **وفي عام 1976 في بيروت،** اكتشفتُ لأول مرّة – **مخطوطة كتاب (السيونزم)** لروحي الخالدي، أطلعني عليها الصديق رشيد الخالدي، فقمت بتصويرها، واقترحتُ نشرها... وحين عُدت من صوفيا إلى بيروت، أعدت اقتراح النشر... لكن الصديق أبلغني آنذاك أي في مطلع عام 1982، أن المخطوطة، أصبحت في عهدة وليد الخالدي الذي يعيش

في الولايات المتحدة... وبما أنه لم يكن من حقي نشر المخطوطة كاملة (110 صفحات)، فقد اضطررت لنشر عرض طويل لها، كان كافياً – في (**مجلة شؤون فلسطينية، عدد تموز، 1982، مركز الأبحاث، بيروت**) التي كنت آنذاك، سكرتيراً لتحريرها. وهو أول كشف لهذه المخطوطة. وهي تتناول أخطار التسلل الصهيوني المبكر إلى فلسطين.

- لقد كُتبت مقالات متفرقة في مقابلة الأدب العربي بالإفرنجي، قبل روحي الخالدي،: (مثل: مقالة نجيب الحداد في مجلة البيان-1897: مقابلة بين الشعر العربي والشعر الافرنجي. ومقالة أحمد أفندي كامل – في المقتطف-1900: بلاغة العرب والافرنج. لكن خليل ثابت –في مقال لاحق، ينتقد فيه مقالة أحمد كامل ويصفه: (بقلة علمه باللغات الإفرنجية)[1].

أما مقدمة البستاني لترجمته لإلياذة هوميروس، فقد نشرت عام 1904، أي في نفس سنة صدور الطبعة الأولى من كتاب الخالدي، والفارق بينهما واضح:

1. نشر الخالدي كتابه في حلقات عام 1902-1903 في مجلة الهلال، أي أن الكتاب وصل إلى الجمهور، قبل ترجمة سليمان البستاني (1904).
2. قدم البستاني في مقدمته لترجمة الإلياذة تشابهات ومقابلات بين الإلياذة والشعر العربي القديم، بهدف إثراء أهمية هوميروس وإلياذته، أي لم تكتب المقدمة بهدف – المقارنة كعلم له شروطه.
3. يتميز – روحي الخالدي بالقصديّة، حيث قصد تقديم كتاب في نظرية الأدب والأدب المقارن بالمفهوم الفرنسي، وأجرى مقارنات بين عدة آداب يفصلها حاجز لغوي. كما

---

(1) انظر: خالد الكركي: المنهج والمصطلح في المحاولات العربية الأولى في الأدب المقارن – بحث مقدم لمؤتمر عنابة العربي الأول، 1984.

درس التأثير والتأثر بين هذه الآداب، وقدم الصلات التاريخية بين الآداب. فهو الأكثر تميزاً من حيث المنهج. وكان روحي الخالدي على معرفة بالأدب المقارن بالمفهوم الفرنسي، وعلى علم بنظرية الأدب، وعلى علم بالمنهج التاريخي.

2. تاريخ علم الأدب، عند الإفرنج والعرب:

عنوان الكتاب الرئيس: **(تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب وفيكتور هوكو).**

أما العنوان الفرعي، فهو: **(... وهو يشتمل على مقدمات تاريخية واجتماعية في علم الأدب، عند الافرنج، وما يقابله من ذلك عند العرب، إبان تمدينهم إلى عصورهم الوسطى. وما اقتبسه الافرنج عنهم من الآداب والشعر في نهضتهم الأخيرة، وخصوصاً على يد فيكتور هوكو. ويلحق بذلك ترجمة هذا الشاعر الفيلسوف ووصف مناقبه ومواهبه ومؤلفاته، منظوماته، وغير ذلك).**

1. يشتمل العنوان وحده على كل خصائص النقد المقارن، بل وعلى ما هو أشمل من النقد المقارن، أي نظرية الأدب. ومع هذا دعنا نقيس ما قدمه الخالدي – على زمنه. فالخالدي يطمح منذ العنوان، وبتخطيط مسبق إلى كتابة بحث في النظرية والتطبيق، رغم أن الآراء النظرية بثت في ثنايا الكتاب. وهذا الكتاب، ومن خلال خصائص العنوان وحده، يقودنا إلى (الأدب المقارن) الذي كان معروفاً لدى العرب بعلم المقابلة. وهذا الكتاب هو **الأول من نوعه** في هذا المجال، كما يؤكد الناشر في مقدمة طبعة 1912. ويبدو أن روحي الخالدي، كان يمتلك منهج الأدب المقارن أكثر من غيره بحكم استفادته من المنهج الفرنسي.
2. يستخدم المؤلف – **مقدمات تاريخية واجتماعية** – كأرضية لدخول منهج المقارنة، وهذا ما مارسه المنهج التاريخي الفرنسي.

3. استخدم المؤلف مصطلح – **علم الأدب** – وهو أكثر شمولية من مصطلح (الأدب المقارن)، لأن كلمة (علم) تعني المنهج والطريقة والنظرية. فمصطلح (علم الأدب) عند الخالدي، أقرب إلى مفهوم نظرية الأدب الذي طرح كبديل للأدب المقارن بعد نصف قرن، كما عند رينيه ويلك. وأقرب إلى مفهوم (الأدب العام)، وأقرب إلى مفهوم (الشعريات المقارنة) الحديث.

4. استخدم المؤلف، مصطلح (**المقابلة**)، بدلاً من المقارنة، وهي – أي المقابلة – مقارنة صرفة، كما يدلل على ذلك التطبيق على العلاقة الأدبية، بين العرب والافرنج. أي بين أكثر من قومية وأكثر من لغة. أما (**الافرنج**)، فهو مصطلح يعني أكثر من أدب أوروبي واحد، أي (عدة آداب أوروبية). فالمقابلة بين العرب والافرنج، تعني المقابلة بين (عدة آداب).

5. أما استخدام المؤلف لمصطلح – **الاقتباس** – فهو يعني المحاكاة، أو التأثير والتأثر، بوجود صلات فعلية تاريخية وأدبية بين الافرنج والعرب، وهذا أحد أشكال التأثير والتأثر والمحاكاة.

6. عندما يقول المؤلف – وخصوصاً على يد **فيكتور هوكو** – وهو يتحدث عن الاقتباس، فهذا يعني أنه يختار فيكتور هوكو، نموذجاً تطبيقياً للتأثير والتأثر. وعندما يقول: (... ويلحق بذلك ترجمة هذا الشاعر الفيلسوف...)، فهو يعرف أن هذا **الملحق** يضيء الموضوع المبحوث.

- إذن نستطيع القول أن كتاب روحي الخالدي – ومن خلال العنوان وحده – يطبق المنهج التاريخي الفرنسي في الأدب المقارن الذي ساد منذ 1828 وحتى 1963، بل إن روحي الخالدي يفوقه في بعض الطروحات مثل: (علم الأدب) و (عدة آداب). فنحن نلاحظ أنّ الخالدي – قد اختار المقارنة بين عدة آداب، حين كان الفرنسيون يروجون

للمقارنة بين أدبين فقط. كما اختار مصطلح (علم الأدب) الأكثر شمولية من (الأدب المقارن)، ليطبقه على منهج المقارنة. وللعلم فقد اتجهت فرنسا لاحقاً – نحو التوفيق بين المنهجين الفرنسي والأمريكي، وتستخدم مصطلح (علم الأدب) في الدراسات المقارنة.

– يبدأ الكاتب بتقديم الحافز لولادة هذا الكتاب، وهذا الحافز، هو احتفال الفرنسيين في عام 1902 بالذكرى المئوية لميلاد فكتور هيجو، المولود سنة 1802، وكان روحي الخالدي قد شهد هذه الاحتفالات في باريس، وأشار إلى كلمة غابريل هانونو في الاحتفال. ثم يتحدث الخالدي عن حياة هيجو (من ولادته – 1802 إلى نفيه سنة – 1852، مشيراً إلى (**مصادر ثقافته الأولى**) في إيطاليا، حين قرأ هيجو، أشعار فرجيل، ومشيراً إلى مصدره الثاني، وهو **اسبانيا وآثارها العربية**، حين أصدر هيجو فيما بعد روايته (ايرناني) التي هي **قلعة (فونت آرابي)** العربية، تحت تأثير السنوات الاسبانية. ثم يعود مع والده إلى باريس، حيث يقرأ – هوجو – مؤلفات السائح كوك، ويدخل هيجو في مدرسة الفنون الحربية)، وهي من المدارس التي لم يزل يتردد إليها بعض أبناء الشرق في باريس، كما يقول الخالدي، ويضيف قائلاً: (وكان **شاتوبريان** من أكثر أدباء العصر فحولة، وله مؤلفات جليلة في النظم والنثر. وقد طاف بلاد الشرق، وزار مصر وسوريا واليونان، وألف بعد ذلك كتابه المسمى (روح النصرانية). وقد أعجب به فكتور هيجو وتشرب ما فيه من آراء المذهب الكاثوليكي وسياسة الحزب الملوكي، فكتب في دفتره، وهو في المدرسة، بتاريخ 10 يوليو 1816: (أريد أن أكون شاتوبريان، أو لا شيء). وتعرف هيجو على **لامارتين** مؤلف (الرحلة الشرقية). (ثم نشر هيجو ديوانه في المدح والغزل، وحاد فيه عن مسلك الشعر القديم المسمى – كلاسيك – وسلك مسلكاً جديداً. ونشر قصة كروموبل. وشرح في مقدمتها، طريقته الجديدة في علم الأدب. وشكل جمعية من أنصار هذه الطريقة، وفي مقدمتهم: ألفرد دوفينيه – سانت بوف – اميل دوشان –

ألكساندر دوماس – بولانجيه – وغيرهم، مثل لامارتين ... وسموا طريقتهم: **رومانتيك**... وصار فكتور هوكو، إمام المدونين بهذه الطريقة). إذن يحاول الخالدي، البحث عن المصادر الأجنبية لثقافة هيجو. كما يشير إلى مصادر ثقافته القومية الفرنسية والأوروبية: **العقيدة المسيحية – المذهب الملوكي – الرومانتيكية – ورحلات الأوروبيين إلى الشرق**. وعن ديوان (الشرقيات)، الذي أصدره هيجو، يقول الخالدي: (لما اتجهت أنظار العموم نحو الشرق، بسبب ثورة اليونان وذهاب العساكر المصرية للمورة، وغدر الدول في وقعة نافارين، نشر هوكو ديوانه (الشرقيات). رغم أنه **لم يزر الشرق**، ولا رأى نساء، مثل: شاتوبريان ولامارتين. **ولكنه درس أحواله وقرأ ما ترجم من كتب أدبائه**، مثل كلستان سعدي، وديوان حافظ الشيرازي، وما ترجم من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، فراج ديوان الشرقيات لحداثة موضوعه. وكانت النفوس متشوقة للاطلاع على ما في زوايا الشرق من الخبايا). وبعد أن حدد روحي الخالدي، مصادر هيجو الشرقية، تحدث عن مؤلفات هيجو، ومنها **الروايات المحزنة التي يسمونها درام**)، فقد نشر هيجو رواية (ماري تيودور)، وهي ملكة الإنكليز ورواية أنجلو – وهو أمير ظالم من أمراء الطليان، ورواية – روبلاس – وهو اسم خادم الوزير الذي خدعت به ملكة اسبانيا، ورواية (كلودكو)، وهي مما ترجم إلى التركية).

وفي سنة 1839، ساح فيكتور هيجو – والكلام للخالدي – في جبال الألب على حدود إيطاليا وسويسرا، وزار بعد سنتين، ضفاف الراين، ودرس أحوال بلاد الألمان، وكتب سياحته في مجلدين. وألف أيضاً رواية (بورغراف) التاريخية، وبين فيها أخلاق أمراء الألمان في القرون الوسطى. وكانت الأفكار العمومية قد تحولت عن طريقة الأدب الجديد (رومانتيك)، وعادت للإقبال على طريقة (**كلاسيك**) القديمة. وخرج هوكو إلى جبال البيرنيه على حدود اسبانيا. وبعد حادثة 2 ديسمبر 1851، ألقى **نابليون**، القبض على

زعماء الحزب الجمهوري، وكان اسم فيكتور هيجو في رأس قائمة المتهمين، فخرج من باريس فاراً إلى بروكسل.

ثم يتحدث الخالدي عن الدور الثاني في حياة هيجو الذي بدأ من النفي 1852، حتى رجوعه إلى باريس عام 1870: (بعد أن فر هوكو من باريس، تجاوز الحدود الفرنسية، ووصل بروكسل عاصمة البلجيك. ثم ذهب إلى جزيرة جرسي التابعة لإنكلترا، وهي جزيرة في بحر المانش بين فرنسا وجزائر بريطانيا. ثم أخرجته بريطانيا من هذه الجزيرة، فذهب إلى جزيرة كيرنيزي المجاورة. ونشر روايته (البؤساء) في إنكلترا سنة 1862، فأقبل المترجمون على ترجمته، ونشروه في تسع لغات أوروبية. وذهب هيجو إلى سويسرا. ولما نشبت الحرب بين فرنسا وبروسيا، اجتمع الحزب الجمهوري في باريس، وأعلن الحكومة الجمهورية في 4 ديسمبر 1870، وبذلك انتهت سنوات النفي، وعاد هيجو إلى باريس.

وفي المرحلة الثالثة يتحدث الخالدي عن هيجو من سنة 1870 إلى 1885 سنة وفاته. وقد هاجم، هيجو، (ثوار الكومونه)، ولكنه فيما بعد، طالب في مجلس الأعيان بالعفو عنهم. وبالتالي، فالخالدي، يصف موقف هيجو – بالتذبذب بين اليمين واليسار أحياناً. وكانت وصية هيجو أن يدفن كالفقراء، وأن لا يحضر جنازته أي راهب، ولا أحد من الأكليروس).

– أما **الفصل الثاني** من كتاب الخالدي فهو بعنوان (فيكتور هوكو وعلم الأدب عند الافرنج والعرب): يبدأ الخالدي بتعريف (طبيعة الأدب)، ثم ينتقل إلى علم الأدب، فيقول: (... ولا يكتمل علم الأدب للمتبحر فيه، إلاّ بعد أن ينظر في أدب الأمم المتمدنة، ولو نظرة عامة، يطلع بها على مجمل تاريخ أدبهم، وعلى بعض ما ترجم من مؤلفات المشاهير من كتبهم، فيقف على ما عندهم من سعة الفكر، وسمو الإدراك، وبلاغة المعاني، ويعرف أساليبهم في النظم والنثر، وتصرفهم في الكلام، ويميز بين المتقدمين والمتأخرين منهم). ثم

يتحدث الخالدي عن البلاغة المقارنة بين اللغات: فالبلاغة هي مطابقة اللفظ للمعنى. وفي المثل، لكل مقام مقال: سواء أكان المقال، أي اللفظ، عربياً أو عجمياً أو كان عثمانياً أو إنكليزياً أو فرنسياً أو فارسياً، فقد امتاز لسان العرب وخصوصاً لغة مضر بخاصيتين: **الأولى**: تشمل حركات الإعراب في أواخر الكلمات... وكيفية تركيب الألفاظ. وأما في لغات أوروبا، فالإعراب من خصائص اللغتين: اليونانية واللاتينية... **والخاصية الثانية**، هي ما في لسان مضر من الاستعارات والتشبيهات والمجازات وأنواع البديع من الكلام. ويقارن الخالدي الخاصية الثانية بآداب الافرنج. ويشبه **أساليب الكلام، بخمور بوردو**، التي تتشكل من طبقات نوعية. ثم يتحدث عن الشعر: (فالشعر كالنثر لا يختص بلسان العرب فقط، بل يوجد في كل لسان من ألسن الأمم المتمدنة، وغير المتمدنة). ويقارن شعر الحماسة في الآداب: العربية – السنسكريتية – اليونانية – الفارسية. ويشير الخالدي إلى ترجمة الإلياذة للبستاني. ويبدو أن الخالدي، قرأ عن قرب صدورها: (ولعلّ البستاني سوف يتحفنا بنشر ما جناه من أدب هوميروس، فإن هوميروس هو شيخ الشعراء بأجمعهم). ثم يشير إلى الجاحظ وتعريفات **البلاغة**: الفارسية – اليونانية – الرومانية – الهندية.

– ثم ينتقل الخالدي إلى – **منهج الإيقاع المقارن** – فيقول: (وفي الأمم الأوروبية والأمريكية اليوم، شعراء أعلى طبقة وأبلغ كلاماً ممن تقدمهم من شعراء الأمم السالفة. وموازين الشعر في جميع اللغات على نسبة واحدة في أعداد المتحركات والسواكن. والشعر الفرنسي تُبنى أعاريضه على عدد أحرف الهجاء، فالبحر الاسكندري (الاسكندرين) على اثني عشر هجاء في الأصل. والروي في القافية – وهو الحرف الأخير من كل بيت – موجود في لسان العرب وغيرهم. **لكن الفرنسيين، قبل اختلاطهم بعرب الأندلس، لم يكن لأشعارهم روي، ولا قواف، فأخذوا عن جيرانهم الأندلسيين، علم القوافي**. ثم يتطرق لفكتور هيجو المولود في بيزانسون التي دخلت في حوزة الإسلام، كمصدر من

مصادر التأثير العربي في أدبه. ثم يدخل الخالدي في قراءة التفاعل الثقافي بين العرب والافرنج، حيث تفرغت نخبة من مستشرقي الافرنج للبحث عن تلك المستندات والآثار القديمة العربية: (فمن الذين عرفت من المستشرقين: **إدوارد غلازر** من الألمانيين، وكان أطلعني في الآستانة على ما اكتشفه من **المسند الحميري**، وجاء به من أرض اليمن. وحدثني هذا المستشرق الفاضل عن رحلته في جزيرة العرب، وهو يتكلم العربية بلهجة بدوية. ولما أتيت باريس، حضرت الأستاذ ديرنبوغ في الصوربون، وهو يلقي دروسه في اللغة الحميرية. ومن المشتغلين باللسان الحميري، هاليفي الفرنسي، مدرس اللغة الحبشية في الصوربون. وللعلماء اشتغال بهذه اللغة في إنكلترا وإيطاليا. ويضيف – الخالدي: (واعتنى بعض المستشرقين من الافرنج، بتدوين **اللسان العامي**، واستقرار أحكامه. كما فعل مسيو هوداس الفرنساوي في **لغة الجزائر العربية**، ونشر فيها كتاباً، ولم يزل يدرسها في **مدرسة الألسن الشرقية** في باريس، كما تدرس في **مدرسة المستعمرات**، وفي **المدارس العسكرية** بباريس وغيرها. وهم في **ذلك مآرب سياسية لا نخوض فيها**، إلاّ أن **تدوين اللغات العامية، له محاذير كثيرة، فهو موجب للتفرقة، ونصب الحواجز بين أمم هذا العالم**). ثم يقارن الخالدي بين ذلك وبين ممارسة الفرنسيين: ونجد (**اللغة الفرنساوية**) على ما فيها من التباين بين المدن، وما يتكلمه أهل القرى، وعدم فهم الباريزي – **الباتو** التي يتكلمها القاطنون في جبال البيرينيه، وفي الايالات الغربية والجنوبية من أراضي فرنسا، لم يسمحوا فيها بتدوين **لغة الباسك**، وهم سكان البيرينيه، مع أن المتكلمين بها، يفتخرون بقدمهم على سائر الأمم الأوروبية. **فكيف يسوّغون إذاً، تدوين لغة الجزائر** (**العامية**)، **وأهلها لا يتعذر عليهم، فهم** (**قفا نبك**)... **بينما يرفضون في فرنسا تدوين لغة الباتو... ولغة الباسك!!**. (فبدلاً من تدوين لغة الجزائر العامية – كان يجب أن يسعى أهل العلم وأرباب القلم في التقرب إلى **لغة مضر المدونة**، وأن يزيلوا منها العامية، كما أزيلت الباتو من اللغة

الفرنسية. لكان فعلهم أسهل وأنجح. أما انتشار المطبوعات العربية، فهو آخذٌ بالترقي، ونجد لمطبوعات مصر، رواجاً في تونس والجزائر. ولابد أن تمتد يوماً على عموم سكان القارة الإفريقية). وبعد ذلك ينتقل الخالدي إلى أمثلة التشابه بين العرب والافرنج. كذلك الاختلافات بينهما مع شرحها:

1. المعلقات/ التروبادور.
2. عكاظ/ هايد بارك.
3. ترجم مارسيل ديفيك، شيئاً من قصة عنترة إلى الفرنسية،وهو معلم العربية في كلية مون بيليه، وهي من أقدم مدارس الافرنج. وكان أطباء العرب واليهود يُعلّمون الطب فيها).
4. طبع – يوسف ضياء الدين الخالدي – من القدس – ديوان لبيد بن ربيعة في فيينا، عاصمة النمسا عام 1880م.
5. والفرنسيون يسمون العروض – **ميتريك** – وله دروس مخصصة في الصوربون. وألف في العروض العربي المستشرق – **ستانسلاف جويار** – معلم العربية في كلية فرنسا، عدة رسائل، واستنبط فيه قواعد جديدة، نال عليها الجائزة وثناء العموم.
6. قلّما يفلح الشاعر المجيد إلاّ في بعض الأبيات، لاسيما الشعر العربي، حيث ضيق فيه النطاق على الشعراء، وألزموا باتباع القواعد التي تخطاها شعراء الافرنج. على أن أكثر الفحول في البلاد المتمدنة، صارفون عنايتهم في يومنا إلى **النثر المرسل**، دون النظم، كما فعل هيجو في آخر عمره، وكما يفعل اليوم – إميل زولا، وغيره مثل، تولستوي أديب الروس.
7. يتحدث الخالدي – عن الباقلاني، ويصفه (بالسفير الكبير في **الانتقاد الأدبي– الذي له المقام الأسمى بين علوم الأدب**).وللافرنج فيه عناية زائدة.وجرائدهم تنشر فيه المقالات الإضافية. ولجريدة – الطان – محرر ماهر في (الانتقاد العربي)، وهو غستون ديشان.

8. استخرج المستشرق – بوشة – من مكتبة جامع أيا صوفيا بالآستانة، ديوان الفرزدق، وطبعه وحشاه وترجمه للفرنسية، وحرر شيئاً عن عروة بن الورد أيضاً.

9. قامت **الدولة العباسية**، بترجمة كتب العلم والحكمة عن **خمس لغات أعجمية هي**: **الفارسية – البهلوية، الهندية – السنسكريتية، السريانية – العبرانية – اليونانية**.

10. قارن الخالدي بين **الخطابة العربية والخطابة الألمانية**.

11. قارن الخالدي بين ثورة (**المتنبي – أبي العلاء – ابن هانئ**)، الذين تأثروا بالحكمة اليونانية، وبين ثورة **الرومانتيك** الفرنسية.

12. قرأ أدباء المسلمين في العصر العباسي، كتاب المنطق لأرسطو، ورأوا فيه ذكر هوميروس الشاعر والثناء عليه، فلم يحفلوا بشعره ولا بشعر أحد من الأعاجم، ولا التفتوا إلى أساطير اليونان، ولا لما وضعوه من الروايات التشخيصية، بل ترجموا كتب المنطق والنجوم والطبيعيات والطب والهندسة، **ولكنهم لم يترجموا لأديب من أدباء الرومان**: لا قصيدة ولا خطبة ولا رواية ولا حكاية من حكايات أساطيرهم. ولعلهم خافوا على الناس، **من الرجوع إلى عبادة الأوثان**، إن بحثوا في آلهة اليونان.

13. ألقى **عبد الرحيم أفندي أحمد، مبعوث مصر** في مؤتمر المستشرقين الحادي عشر، المنعقد في باريس سنة 1897، بحثاً، ووجد نسبة تامة بين الحرية وبين ارتقاء لسان العرب. **فكلما اتسع نطاق الحرية في الدولة، اتسع معه نطاق الآداب في العربية، وزادت فصاحة هذا اللسان وبلاغته، وكلما ازداد الاستبداد، تقيدت عقول الأدباء بالسلاسل، وصاروا ينطقون بما يوافق الزمان والمشرب، لا بما يشعرون به ويعملونه ويرونه**). كما يقارن الخالدي بين **دانتي وأبي العلاء**.

14. غيّر أهل الأندلس، أسلوب الشعر وعروضه، كما فعل فيكتور هيجو وأهل طبقته في تغييرهم للعروض الفرنساوي. واستحدث الأندلسيون: الموشح – الزجل – المربع –

المخمس – المعصب – المزدوج – الكاري – الملعبة – الغزل – عروض البلد – الأصمعيات – الحوراني – المواليا – الدوبيت – وهما لأهل الشرق. وقد استخرج صاحب جريدة الأرز من مكتبة روما، شيئاً من زجل الأندلسيين، ونشره في مجلد. لكن أدباء الافرنج يقولون: (نعم إن الشعر العربي فيه كثير من الصنائع البديعية، وله رونق وبهجة، وفيه تهييج للمسامع، وهو على أسلوب التوراة، وعلى نسق اللغات السامية، ولكن الكلام الذي فيه تصنع في الألفاظ وتعمل في الشكل الخارجي، لا يكون فيه حركة ذهنية، ولا تخيل فكري. بخلاف الشعر اليوناني أو الشعر الافرنجي، كرواية ايرناني – فإن هيجو نظمها على نفس واحد ونسق واحد). ويعلق الخالدي على ذلك بقوله: (من قاس بنظره بين مقامات الحريري، وبين رواية مضحكة من روايات موليير التشخيصية، فهم معنى اعتراضهم وحقيقة انتقادهم). ويضيف الخالدي: (وينتقدون المقامات أيضاً من جهة التهتك بالأخلاق والتغزل بالبنين. مما لم نعهده في كلام أدباء الافرنج المشهورين، إلاّ ما ندر منهم، مثل: الأديب الإنجليزي الذي حكم عليه منذ سنوات في – لوندرا – ودافع عن نفسه، بمشروعية هذا الحب في أصل الخلقة والطبيعة، وبوجوده عند اليونان والرومان). ونرى – عند الأندلسيين – توصيفهم المناظر الطبيعية، وتصويرهم وجود الأرض – كما يقول الخالدي – مشابهة بأشعار الافرنج، كوصف حمدونة لوادي – آش. ولو طال على الأندلسيين الأمد في الحضارة، وتعاقبت الأدوار على اللغة، وتوالت الانقلابات، لأتوا بأحسن مما جاء به، فيكتور هوكو، وإميل زولا من محصول العقل ومجتنى الفكر البشري.

* * *

- ثمّ يتحدث روحي الخالدي – في كتابه عن منشأ الأدب الافرنجي ودخول العرب بلاد الافرنج، فيقدم أولاً أرضية تاريخية واسعة. ومن ضمن آرائه النقدية المبثوثة خلال

عملية التأريخ، قوله: (**إن الهمم مصروفة في البلاد العربية لنشر غير العربية من اللغات الأعجمية: كالفرنساوية والإنكليزية والطليانية والتركية**). ويشير الخالدي إلى مرجعه الذي استقى منه الخلاصة التاريخية وهو كتاب: بلاد العرب – Arabie باللغة الفرنسية لمؤلفه نوئيل دي فريجي، المطبوع في باريس سنة 1847م. وهذا المؤلف نقل عن المستشرق – رينان، مؤلف كتاب هجوم العرب على فرنسا، المطبوع سنة 1836 في باريس. ويصل روحي الخالدي إلى عنوان لأحد فصول كتابه (**ما اقتبسه الافرنج من قواعد الشعر العربي**): فهو يتحدث عن التفاعلات الثقافية العربية الافرنجية، حيث كانت الافرنج تقتبس من معارف المسلمين، وتحصّل العلم في مدارسهم وجوامعهم، كما فعل البابا – **سيلفستر الثاني**، واقتفى طلاب العلم أثر هذا البابا الحكيم. وكذا المنتحلون منهم للشعر والأدب، كانوا يقلدون شعراء العرب وأدبائهم، وكان المجاورون للعرب من أهالي فرنسا وشمال اسبانيا، يحيدون عن تعلم أشعار اللاتين، ويكبون على تعلم أشعار العرب وأزجالهم، **وكان في شمال فرنسا، شعراء يقال لهم – تروفير، وفي الجنوب شعراء يقال لهم – تروبادور**. فالتروبادور الذين كانوا في إيالة بروفانس، هم صنف من المداحين، يطوفون من قصر لقصر ومن قلعة لأخرى، يغنون قصائدهم، ويمدحون الأمراء وذوي الوجاهة، ويسمون أدبهم بالعلم المطرب. ولم تكن أشعارهم ذات قواف كأشعار العرب. وأجمع العارفون على أن القوافي، أول ما ظهرت في **شعر البروفنسال**، وأنها مأخوذة عن العرب. فالقافية عند الفرنساويين، هي اتخاذ أحرف الصوتية الأخيرة، وما يتبعها من الأحرف الساكنة في نهاية كل بيتين أو قطعتين من الشعر، فالذي أخذوه عن العرب بالسماع والتقليد، هو **علم القوافي**. وكانوا يستعملون قبل ذلك عوضاً عن القافية، يستعملون ما يسمونه (أسونانس). وأخذوا عن العرب في المنظوم، أنواع المدح – الغزل – النسيب – الهجو – والهزل، أي ما يسمونه: **ليريك**، وما يسمونه، **ساتيريك**.

وفي القرن الثالث عشر، أخذ شعراء الشمال، وهم - التروفير، ينسجون على منــوال التروبادور، وتعلموا منهم القوافي ورقة الغزل واللحن والموسيقى. وصار فرسان الافــرنج، يقلدون فرسان العرب في انتحال الشعر، فكانت فضائل الفارس - المهــارة في الفروسـية وحفظ الشعر ولعب الشطرنج، فتحسن الشعر الافرنجي، بإدخال القوافي العربيــة فيــه، واقتباس أدب الأندلسيين، ورقة غزلهم. ثم يتحدث الخالدي عن اقتباس الافرنج أقاصيصهم عن العرب: (**وفي أغاني رولان من المبالغات ما في قصة عنترة**، حيــث جسـمت فيهـا الحرب التي حصلت بين الافرنج والعرب في الأندلس. وجعلت رولان - عنتــر زمانــه، وألحقته في القرن الثاني عشر الميلادي إلى **اللغة الألمانية، ولغة السويد والنرويج**. ثم ظهرت الأشعار الهجوية والهزلية والملح والفكاهات، مما على نسق كليلة ودمنة، وضروب أمثــال لقمان، وبقية **الحكايات** المؤلفة على ألسنة الحيوانات، ومن ضمن ذلك: **رومان الثعلب - أمثال ايزوب - رومان روز**... وغير ذلك.

الرومانتيك ... والكلاسيك:

- يسمي روحي الخالدي، المذهب الرومانتيكي بـــ (**الطريقة الرومانيــة**)، ويســمي المذهب الكلاسيكي بـــ (**الطريقة المدرسية**)، ففي أوائل القرن الثاني للــهجرة والثـامن للميلاد، أخذت الأفكار تهاجر بين المسلمين، وبين أمم أوروبا من الاسـبانيين والطليـان والافرنج. وكان أسبق أمم أوروبا إلى تحصيل الفنون الأدبية: **الاســبانيون والطليــان**... المجاورون للعرب، ومن هؤلاء: **دانتي شاعر الطليان الذي ألف - ديفين كوميدي - سنة 1300م، فالكوميديا أو المضحكة الإلهية، أشبه برسالة الغفران التي حررها المعري، قبل تأليف الكوميديا الإلهية بأكثر من قرنين**. وظهر فن التمثيل، والروايات التمثيليــة، وفــن الفاجعات (تراجيدي)، وفن المضحكات (كوميدي)، وفن الهجائيات (ساتير). ومن شعراء

عصر الكلاسيك كورنيل الذي ألف رواية السيد – والكلمة عربية لقّب بها أحد أبطال الاسبانيين – في القرن الحادي عشر للميلاد. ومن روايات راسين – رواية أستير الإسرائيلية، ويشخصها أحيانا طلبة المدارس في بيروت، ورواية أتلي، وهي من الإسرائيليات أيضاً. وألف – بوالو – كتاب الهجويات (ساتير)، ووضع قواعد الشعر في كتاب سماه: الفن أو الصناعة الشعرية (آربويتيك). ويذهب أدباء الأسلوب المدرسي إلى أن التخيل الشعبي، ينبغي أن يكون مقروناً بالتعقل، واشترطوا في الروايات التمثيلية، ثلاثة شروط: 1. وحدة الزمان. 2. وحدة المكان. 3. وحدة العمل. ومصدر هذه الشروط والقيود، هو التعقل في الكلام الأدبي، وتحكيم الذوق السليم في فنونه. فتسمى الروايات (روايات مدرسية)، أي الأقرب إلى مرتبة الكمال في الفن الذي هو مؤلف فيه. ورتبة الكمال، تكون في العلوم المدرسية، كالنحو والصرف والبيان والمعاني والعروض والفقه والحساب. أما الكمال في الأدب، فقد وقع الاختلاف فيه بين مشايخ الطرق الأدبية من مدرسية، ورومانية، وحقيقية، أو طبيعية. فأصحاب الطريقة المدرسية يذهبون إلى أنّ مرتبة الكمال في الأدب هي:

أولاً: تمام النسبة التي بين الفكر وبين شكل التعبير. ويعترضون على أصحاب الطريقة الرومانية، لأنهم تجاوزوا النسبة التامة، النسبة بين أساس الفكر وبين شكل التعبير. فأرجعهم تهافتهم إلى الوراء، وساقهم إلى الأساليب الأجنبية، وأوصلهم إلى طريقة لوب دوفيكه الاسباني، وإلى طريقة بايرون وشيكسبير الإنكليزيين.

ثانياً: وجود موازنة بين التخيل الشعري وبين التعقل. ويشرح الخالدي هنا – مفهوم المبالغة في التخيل، ويعقد مقارنات بين أمثلة: تركية – فرنسية – فارسية.

ثالثاً: محبتهم: الصدق والحقيقة. فهم يقولون إنّ أحسن الشعر أصدقه، ولكنهم لا يقصدون باتباع الحقيقة، تصوير الحقيقة بعينها تصويراً تاماً، كما يذهب إليه أصحاب الطريقة

الحقيقية، كما في مؤلفات إمامهم إميل زولا. بل يقولون إنّ التزام ارتباط التصوير الذهني بالشعر لا يكفي. وعندهم أيضاً أن التآليف المدرسية، يجب أن تكون منحصرة في تصوير الجميل والبديع. فهم ينذرون بسقوط مؤلفات الكاتب، إذا ملأها بوصف الأشياء القبيحة والأفعال الشنيعة، كما فعل زولا في كتاباته التي صور فيها بؤس المعيشة وسفالة الحياة.

رابعاً: أن تكون في المؤلفات صورٌ لأفكار القوم الفلسفية ولأحوالهم الاجتماعية.

- أما **الطريقة الرومانية، فقد بدأت مع مؤلفات شكسبير**، ثم نسج على منوال هذه الطريقة، أدباء الألمان، ثم جاء فيكتور هوجو، وكشف أساس هذه الطريقة وأوضح مزاياها. **وكان الإنكليز يعتنون بأشعار المدّاحين وشعراء الربابة من الفرنسيين. وكانت** اللغة الفرنسية لسانهم الرسمي (1027-1087). **ولذا بقيت الكلمات الفرنسية، مستكثرة في اللغة الإنجليزية، شأن الكلمات العربية في اللغة التركية والفارسية، وأصبحت اللغة الإنجليزية من أغنى اللغات الجديدة أدباً بعد اللسان الفرنسي.** وألف شكسبير 35 رواية، ترجمت لجميع اللغات الأوروبية، وترجمها للفرنسية، فرانسوا بن فكتور هيجو، وطبعت في 18 مجلداً. وما تزال رواياته، تمثل على مسارح الفرنسيين والطليان، وتمثل أحياناً **في الآستانة وإزمير ومصر والإسكندرية**. وأشهر ما يمثل له، روميو وجولييت- مكبث... الخ. ثم نبغ من الإنكليز **ميلتون** صاحب (الجنة الضائعة)، وهو في الحماسة المسيحية. ومال شعراؤهم لقراءة أشعار التروبادور والتروفير. ونبغ **شيلي واللورد بايرون**، الذي نظم القصائد المعروفة بالشرقيات، وتشيع فيها لليونان. **فاللورد بايرون هو مؤسس الطريقة الرومانية باللغة الإنكليزية**، وله في الشعر الدراماتيكي، رواية تفرد نظمها في إيطاليا على نسق رواية فاوست. وكلتا الروايتين، تمثلان الآن (1902) على المسارح الباريزية. ثم **ظهر بنيامين الإسرائيلي، المشهور باسم اللورد بيكونسفيلد الذي كتب عن**

رحلاته إلى سورية وفلسطين، وصار هذا الإسرائيلي رئيساً لوزراء المحافظين. ولهذا يفهم أن أول واضع لأساليب الطريقة الرومانية هو وليم شكسبير. ولكن أول ناسج على منوالها، هم الشعراء الألمان. وجميعهم من إنجليز وألمان وفرنساويين، اقتبسوا أفانين الأدب من الاسبانيين والطليان المخالطين للعرب في القرون الوسطى.

أما الألمان، فأقدم تأليف أدبي لهم: أغاني هيلد براند – فقد نظمت في القرن التاسع للميلاد. وبعد ذلك: كان الأمراء والأعيان في ألمانيا في القرن الثامن عشر، مكبين على تحصيل الأدب الفرنسي، وعلى حفظ الأشعار الفرنسية، والتمثيل بها، والتكلم بالفرنسية في نوادي سمرهم ومجتمعاتهم وضيافتهم، تشبهاً بملوك روسيا. والحاصل كانت بضاعة الأدب الفرنسي رائجة عند الألمانيين كرواجها عند الروس، وكرواجها بعد حرب القرم في الآستانة ومصر والقاهرة. وفي الثلث الأخير من القرن الثامن عشر (1770-1780)، جاء أدباء الألمان بطراز جديد من الأدب، فقد كان هذا صادراً عن تأثير وتهيج وانفعال في النفس. وكانت غايتهم إفهام كلامهم لعوام الناس، فاستعملوا اللهجة المألوفة بين قومهم، فظهرت، رواية – فاوست لجوته، وظهر له: قصة فارتر، ثم ديوان الشرقيات (ديفان أورينتال)، قلد فيه حافظ الشيرازي وسعدي. فبعد أن كان الألمان عالة على الفرنسيين، وليس عندهم من المؤلفات الأدبية، إلاّ ما هو ترجمة وتقليد، لما حرر بالفرنسية، على نهج الطريقة المدرسية، صاروا أئمة الأدب، يُقتدى بهم، وينسج على منوالهم. واشتهرت الطريقة التي سلكها – جوته وشيلر وليسنغ... ومن اقتفى أثرهم بالطريقة الرومانية، نسبة للغة الرومان، وهي اللاتينية الدارجة التي جاء بها جنود الرومانيين وموظفوهم إلى فرنسا، فتحرفت فيها وامتزجت بلسان الفرانك، وانتقلت إلى الفرنسية الحالية: فكلمة رومان، كانت تطلق في القرون الوسطى على ما دُوّنَ بلسان رومان. وأطلقت كلمة (رومانتيك) الفرنسية على الأدب المستحدث، تسمية له باسم أجنبي. ولذا عمد أصحاب هذه الطريقة

إلى القصص الدارجة على الألسن، ووضعوها في قالب شعري، وألفوا بها رواياتهم... وجاء **الفيلسوف الألماني – هيجل**، وفسر الطريقة الرومانية تفسيراً فلسفياً، وهو يبحث في الصور المختلفة التي تغلب فيها العقل البشري، فوجد ثلاثة طرق في صناعة الأدب، منذ نشأته إلى زمانه، وهي:

1. **الطريقة الرمزية: (السمبوليك).**
2. **الطريقة المدرسية: (الكلاسيك).**
3. **الطريقة الرومانية: (الرومانتيك).**

وكانت الطريقة الرومانية، قد دخلت فرنسا على عهد نابليون الأول، بواسطة – شاتوبريان، ومدام دي ستال. فألف **شاتوبريان، (دليل السياحة من باريس إلى القدس).** وحررت **مدام دي ستال، كتاباً (عن ألمانيا)**. وكتبت عن الأدب، باعتبار ما له من العلائق بتشكيل الهيئة الاجتماعية. فدرست درساً فلسفياً أدب اليونان واللاتين. وبينت مدخل الدين المسيحي في تقريب عقول أهل الشمال من عقول أهل الجنوب. وذكرت الخواص المميزة لكل من الأدب الطلياني والاسباني والإنكليزي والألماني، وما لكل منها من العلائق بالفكر السياسي والأدبي. وشرحت تأثير الدين والأخلاق والشرائع في فنون الأدب. ثم ظهر – **لامارتين** – الشاعر الذي نظم، ديوان التفكرات الشعرية، **فكان أول بناء من أبنية الشعر الجديد الموسيقي (الليريك)**. ومن أحسن ما نظمه، قصيدة البحيرة التي ترجمها نظماً للسان العثماني – سعد الله باشا. وفهمت بأن أحمد شوقي شاعر الحضرة الخديوية، قد ترجم القصيدة المذكورة للعربية.

– وفي الفصول التالية من كتابه، يلقي – روحي الخالدي – بآرائه النقدية المقارنة بين ثنايا بحثه، حيث يبدأ بـ (ظهور هوكو) الذي صار له مهارة في علم القوافي، وسار على الطريقة الرومانية. ولهذا يعقد – الخالدي – **مقارنة بين صناعة الشعر – 1674م** لبوالو،

ومقدمة هيجو لرواية (كروموبل) **1827**، ليفرق تفريقاً واضحاً بين الطريقة المدرسية (الكلاسيك) لدى بوالو، وبين الطريقة الرومانية (رومانتيك) لدى هيجو. ويقدم الخالدي شرحاً مفصلاً في ذلك.

وفي ثنايا البحث نجد الخالدي، يشير مرة أخرى إلى **(ترجمة البستاني للإلياذة التي تطبع الآن في مطبعة الهلال في مرحلة التصحيح)**. كما يشير إلى يوسف ضيا الخالدي من فلسطين الذي استنسخ رسالة الغفران سنة 1307هـ: (وهمَّ آنذاك بطبعها، فحال دونه سفره لبلاد الأكراد واشتغاله السنين الطوال، بترتيب القاموس الكردي، وتدوين قواعد هذا اللسان الذي نبغ فيه من أبنائه، مثل: صلاح الدين الأيوبي، صاحب الفتح المقدسي). ويستشهد الخالدي، بتقسيم الشعر في القرون الأخيرة إلى:

1. الشعر الموسيقي، أي الغناء (ليريك).

2. الشعر الحماسي، أي الحماسة (إيبيك).

3. الشعر الدراماتيكي، أي الهائلة (دراماتيك).

ويلاحظ الخالدي أن (الرومانيين، نسجوا على منوال اليونانيين، ونسج شاعرهم فيرجيل على منوال هوميروس، وانتهى دور الشعر الحماسي، وفتح دور جديد للشعر والتمدن، بظهور الديانات المسيحية. أما ما هو موقف الخالدي من كل ذلك، فهو يقول: **(في الواقع أن حجج أهل الطريقة المدرسية، دامغة. ولكن لسنا مكلفين بالرد عليهم، لأننا لا نريد وضع قواعد جديدة ولا تقييد العقل بالعقال، كما قيدوه، إذ حمانا الله من القواعد)**. ومع هذا فهو يرد على الكلاسيكين ويشرح موقفه. ويقسم — الخالدي — الشعر إلى: الغناء — الحماسة — الدرام. فالغناء يترنم في الأزل، والحماسة تحتفل بالتاريخ، والدرام يصور حياة الإنسان. ثم يقارن مقدمة **كروموبل، لهيجو**، مع ما قاله (أئمة البلاغة والأدب **كالباقلاني والجرجاني وابن خلدون**). ويقول الخالدي: (أما عدم تعرض هوكو

لأدب العرب، كما تعرض لأدب الأمم الأخرى الأوروبية والفارسية، فهو لجهله - سيما في ذلك التاريخ الذي ألف فيه مقدمته - **بفصاحة العرب وإعجاز القرآن وحضارة الإسلام** - التي لم تدرس حتى الآن. ولم يزل صاحبنا المستشرق البودابستي **كولد زير**، يحض المستشرقين من كل أمة على التعاون والاشتراك في تأليف دائرة للمعارف الإسلامية. ولم يزل المستشرقون في الصوربون، يترجمون القرآن الكريم، وتفسير البيضاوي ترجمة صحيحة، ولا يكملون في كل سنة، أكثر من بضع صحائف. ولم يترجم من كلام المعري سوى وريقة فيها نحو مائتي بيت نشرت بالألمانية في فيينا سنة 1888. فهم يتقربون من فهم حقيقة الأدب العربي، رويداً رويداً. ولو علم - **فولتير** - من أحوال الشرق، ما يعلمه علماء هذا العصر، لاستحى من نفسه ومزق الرواية التي حررها باسم (**محمد النبي**)، وقدمها للبابا بعد أن سجد أمامه وقبّل قدميه. ثمّ ذهب فكتور هوكو لإسبانيا ورأى آثار العرب، لكنه لم يفهم من الآيات والأبيات المنقوشة على جدرانها، أكثر مما فهمه من أحرف الصين المنقوشة على علب الشاي). ثم يعود - روحي الخالدي - إلى تعريف الطريقة الرومانية، فيقول: (**الطريقة الرومانية، هي أدب يبحث عن مشاعر النفس وبدائع المخلوقات. وهذا الأدب: قسم من الشعر الموسيقي الغنائي المتميز بخاصته الشخصية**. وبيان الفرق بينه وبين شعر الحماسة والدرام، هو: إذا نظرنا في أعراض النفس، نجدها على نوعين أحدهما، أعراض قائمة بالنفس، **كالشعور** بالحب والرجاء، والشعور بالبغض واليأس، والشعور بالفرح والطرب والابتهاج، أو بالحزن والغم والانقباض. **والثاني**: انفعالات تحصل للنفس بواسطة الحواس الخمس، وهي: البصر والسمع والذوق والشم واللمس. فهذه الحواس منها ما هو حائز على الصفة التمثيلية للعالم، كالبصر والسمع. وهما بهذه الصفة، آلات يبني الإنسان بها العالم الخارجي الذي يحمل صورته في نفسه. ومنها ما لم يحز على هذه الصفة التمثيلية بسهولة، كبعض الانفعالات العضلية

وحاستي الشم والذوق. فأهل الطريقة الرومانية، اكتفوا بالتعبير عن النوع الأول، وعن القسم الأول من النوع الثاني. وتركوا التعبير عن القسم الثاني لأهل الطريقة الطبيعية الذين قادهم زولا. ثم شرح الخالدي دور (الأنا) وتعريفها، ووصل إلى أن: (**موضوع أدب الطريقة الرومانية، هو مجموع هذه الانفعالات الشخصية المختصة بكل فرد من أفراد الإنسان، وتلك الشروط الضرورية للمجتمع الإنساني**). وبعد أن يعرض للطريق الرومانية، ينتقدها، لأن أهل الطريقة الرومانية لا يهتمون بالقواعد التي وضعها علم النفس (بسيكولوجي)، ولا بالحقائق العلمية. وليس لهم عناية بصناعة التفكير، ولا بصناعة التعقل، بخلاف أهل الطريقة المدرسية. فالطريقة الرومانية – من وجهة نظر الخالدي – تتميز عن الطريقة المدرسية بأمرين: أحدهما نفي. والثاني عكس القضية: أما النفي، فهو عبارة عن حذف القواعد التي أسست عليها المؤلفات الأدبية، ونفيها عن الأدب. وكانت هذه **القواعد على ثلاثة أنواع:**

1. تعريف كل على حدة، كالغزل والمدح والرثاء والهجاء... والتفريق بينهما تفريقاً لا اتصال فيه.
2. وضع قواعد لكل فن من هذه الفنون، يكون من شأنها، توحيد النموذج وتغليبه على جميع الأمزجة المختلفة.
3. قواعد الذوق، وهي التي تعيّن حدّاً للشاعر في اختيار أساليب التقليد وكيفيات التعبير وتحصر فكره.

أما عكس القضية: فهو عبارة عن العمل بضد ما عمل به أرباب الطريقة المدرسية. وقد اتخذ أهل الطريقة الرومانية، مواضيعهم من القرون الوسطى والبلاد الأجنبية وتاريخ النصرانية، كما هو الحال في رواية فاوست لجوته، وجميع روايات هوكو التمثيلية. فالطريقة الرومانية وسّعت دائرة الأدب. ثم مزجت أساليب الفنون الأدبية).

ثم يقارن الخالدي بين المعري والرومانتيكية، فيقول: (كان كلام المعري يدخل تحت التعريف للطريقة الرومانية)، وهذا بخلاف الجاحظ... المدرسي. ويقدم مقارنة أخرى بين ابن رشيق... وبوالو.

* * *

بعد ذلك يفرد الخالدي باقي صفحات الكتاب، للحديث عن مؤلفات فيكتور هيجو فيقسمها إلى: 1. الشعر. 2. الدرام. 3. رومان (قصص). 4. التاريخ. 5. الأقوال والأعمال. 6. الفلسفة. 7. السياحة.

: (فما ينشر بعد موت المؤلف، يسمى (**Fosthumes**)، ويجوز فيه التنقيح والتهذيب عند إعادة طبعه. والذي ينشر في حياة المؤلف، يسمى (**Nevarietur**)، أي الذي لا يتغير ولا يجوز التبديل فيه، بعد وفاة صاحبه). كما يتحدث الخالدي عن مفهوم السرقات الأدبية، قبل أن يدخل في عالم مؤلفات هيجو. فالمنظوم من مؤلفات هيجو، منها ما هو شعر، ويشتمل فنوناً كثيرة مثل: **الأود - البلاد - الإيليجي**... الخ، ومنها ما هو روايات تمثيلية، نظمت على عروض البحر الاسكندري. فإذا جرى التوقيع **بالروايات الدراماتيقية** على آلات الطرب، ولحن فيها على طريقة الصناعة الموسيقية، سميت (أوبرا)، ولأجلها بنيت المسارح الكبيرة، مثل: أوبرا فاوست - أوبرا عايدة. فالأوبرا، هي تأليف دراماتيقي اجتمع فيه الشعر والموسيقى، فإن دخل في الأوبرا مع الكلام المنظوم كلام منثور أيضاً سميت - **أوبرا كوميك** مثل: أوبرا كارمن. وإن لم يكن موضوع الرواية دراما، أي فاجعة، بل كان كوميديا مضحكة، سميت: **بوف - وبوفون -** و(**أوبيريت**).

وهناك القصص التي يقال لها -**رومان**- وهي ما صور فيها مؤلفها، غرائب الواقعات وسميت هذه القصص - رومان أو - **رومانس** باسم اللغة القديمة التي كتب فيها رولان

وأمثالها من القصص والحكايات المنظورة والمنثورة. والرومانات على أقسام كثيرة منـــها: **الرومان التاريخي والرومان الغرامي أو الإحساس والروحاني والفني والسياسي**... الخ.

ثم يدخل الخالدي في تطبيقات في **علم العروض المقارن بين العرب والافرنج**، كذلك تعريفات الشعر، حتى يصل إلى تعريف هيجو للشعر. ويتعرض لمقارنة أخرى بين أغـــراض الشعر العربي وأغراض الشعر الإفرنجي، ومفهوم الاستعارة عند هيجو وعند العرب.ثم يصل الخالدي إلى مؤلفات فيكتور هيجو، فيعرضها واحداً واحداً بالتفصيل والشرح والمناقشـــة، مّما يُدلّل على ثقافته الموسوعية في كل الأنواع الأدبية. ويكفي أن نقتطف بعض الإشارات:

1. **ديوان الشرقيات**: افتتح الشاعر هذا الديوان بمقدمتين، وختمه بشروح مفيدة، وأورد فيه إحدى وأربعين منظومة، وقال إنّ الباعث على نظمها، اتجاه أنظار الأدبـــاء نحـــو الشرق، بعد أن كانوا منذ عهد لويس الرابع عشر، لا يبحثـــون إلاّ في آداب اليونـــان والرومان ومعارفهم. ففي التاسع عشر، أقبلوا على درس لغات الشرق وآدابه وتاريخـــه وعلومه، فوجدوا فيه الأفكار والتخيلات: (عبرانية – تركية – يونانية – فارســية – عربية – اسبانية). وكان تأليف ديوان الشرقيات، قد تمّ أثناء حرب استقلال اليونان.
2. لم يقتصر شعراء الافرنج كشعراء العرب على مدح الأمراء والغزل والرثاء، بـــل هـــم يبحثون في السياسة الداخلية والخارجية. ولذا اتبع فيكتور هوكـــو، خطـــة أســـتاذه شاتوبريان وخطة اللورد بايرون... **في السياحة**. وهنا **يتشابه المتنبي مـــع بـــايرون** في الممارسة الفروسية.
3. بغد انقضاء المعرض الأخير بباريس، بعث **المقدونيون** – شاعرهم **ميخايلوفسكي** مـــع وفد من أدبائهم، إلى أمّهات مدن أوروبا، فكان يكثر من إنشاد القصائد الشـــرقيات لفيكتور هوكو، ومن إنشاد أشعار بايرون الإنكليزي – ومن تنظير هـــذه القصـــائد والنظم على منوالها **باللغة البلغارية**.

4. قدم – الخالدي – لديوان هيجو (أوراق الخريف)، وأجرى مقارنة مع شعر المعرّي.

وتحدّث – الخالدي – عن ديوان هيجو (أشعة الظلام)، وأجرى مقارنة مع شعر المعري من حيث – التجاور – التشابه – التضاد في الأمثلة. كذلك أجرى المقارنة بين ديوان (القصاص)، وشعر المعرّي وابن المعتز.

5. ترجم الخالدي، نصوصاً من ديوان التأملات. وقارن مع أبي ذؤيب الهذلي، وأم حكيم، والخنساء، وابن زهر الأندلسي. كذلك قارن ديوان سير الدهور مع شعر المعري في اللزوميات.

ويختتم الخالدي، شرحه الطويل لمؤلفات هيجو، بشرح أسباب شهرة هيجو، فيعزوها إلى ثلاثة:

أولاً: السبب السياسي.

ثانياً: سهولة أشعاره ووضوحها وتصويرها المسائل العظيمة والأفكار الدقيقة.

ثالثاً: كثرة علمه وغزارة معارفه.

ونقدم فيما يلي جدولاً بالاصطلاحات في كتاب الخالدي، وقد قمنا باستخراجها، وجمعها من الكتاب على النحو التالي:

المصطلحات التي استعملها الخالدي في كتابه

المصطلح الفرنسي	المقابل (الخالدي)	الدلالة
1. كلاسيك	الطريقة المدرسية	أسلوب الشعر التقليدي – المؤلفات القديمة – منهج بوالو.
2. رومانتيك	الطريقة الرومانية	مثل: لامارتين- هيجو- دوفينيه – دوشان- دوماس.
3. درام	الروايات المحزنة – الروايات التمثيلية	استعملنا هذا الاسم، لبينما يضع الأدباء العرب اسماً مقابلاً أو يعربونه (الخالدي).
4. الرواية التاريخية	——	مثل: قصص والترسكوت
5. علم الأدب	علم الأدب	نظرية أدب + مقارنة
6. ميتر – ميتريك	العروض الفرنسي	بمعنى: القياس والوزن
7. Critique litteraires	الانتقاد الأدبي	بمعنى: النقد الأدبي

8. ليريك	الشعر الموسيقي	بمعنى: الشعر الجديد. النشيد والتلحين. المدح والغزل والنسيب
9. ساتيريك – ساتير	الهجو – الهزل	بمعنى: الهجويات
10. أسونانس	القافية الافرنجية	——
11. رومان	قصص – حكايات	بمعنى: القصص. وبمعنى: اللغات الأوروبية الرومانية.
12. رومانس – رومان	قصص	الروايات
13. التشخيص	التمثيل	——
14. المسرح	المسرح	المسرح
15. تراجيدي	فن الفاجعات	كما عند راسين وكورنيل
16. كوميدي	فن المضحكات	كما عند موليير
17. آربونيك	الصناعة الشعرية	كما في كتاب فن الشعر لبوالو.
18. دوكيمان	الطريقة الحقيقية – الطريقة الطبيعية	الواقعية، كما عند زولا.
19. الدراماتيق	الرواية الفاجعة – الهائلة	كما رواية فوست
20. غراماتيك	قواعد الفرنساوي	قواعد اللغة الفرنسية.
21. سيمبوليك	الرمزية	المدرسة الرمزية
22. ايبوبة	الشعر الحماسي	——
23. ايبيك	الخطبة (الشعر الحماسي)	——
24. أود	مديح	منظومات دينية أو مطالعات قديمة أو عصرية أو عن تأثر شخصي.
25. ناتوراليزم	الطريقة الطبيعية	كما عند زولا (انظر رقم – 18)
26. بسيكولوجي	علم النفس	——
27. أدب السياحة	أدب السياحة	بمعنى: أدب الرحلات
28. استنوغرافيا	——	الاختزال
29. روندو	روندو	أحد أغراض الشعر شبيه بالموشحات.
30. النثر المرسل	النثر المرسل	بغير التفات إلى أوزان النظم ولا قوافيه، أي بلا ترنم ولا تطريب ولا تغريد ولا ترخيم في الصوت.
31. البحر الاسكندري (اسكندرين)	أحد بحور الشعر الافرنجي	يستعمله هيجو كثيراً
32. الأوبرة	الأوبرة	روايات دراماتيقية على آلات الطرب (الشعر والموسيقى) مثل: أوبرا فاوست وعايدة.
33. أوبرة – كوميك	——	كلام منظوم مع كلام منثور (أوبرا كارمن).
34. أوبريت – بوفون	كوميديا مضحكة	كوميديا مضحكة موسيقية
35. كوبليه	دور	مقطع شعري يتكرر.
36. لازمة	لازمات	مطلع متكرر
37. ستروف	سمط	كما في الموشح الأندلسي
38. الايليجي	الرثاء	——

39. بالاد	غنائيات رومانتيكية	منظومات: ألواح مصورة وخيالات وأحلام ومناظر بديعة وحكايات دارجة وأحاديث خرافة (في الغزل).
40. البورغراف	من الروايات التمثيلية	البورغراف: أخلاق أمراء البلاد ومحافظو القلاع كما – الجزار في عكا – وأبو نبّوت في يافا. وقد صور هوكو في روايته بورغراف – أخلاق أمراء الألمان وغرائب أحوالهم.
41. ديفين كوميدي	الكوميديا الإلهية	كتاب دانتي
42. المقابلة	المقابلة	بمعنى: المقارنة

– نصل إلى خلاصة، فنشير إلى بعض الملاحظات:

أولاً: العنوان الرئيس للكتاب، والعنوان الفرعي التفصيلي، يختصران، كل شروط المقارنة كمصطلح وكتعريف. أما هيجو، فهو نموذج تطبيقي.

ثانياً: تبدو شخصية روحي الخالدي، مستوفية للشروط الواجب توافرها في أي باحث في الأدب المقارن: إتقانه لخمس لغات – إلمامه الشامل بآداب تلك اللغات – حرارة التجربة الشخصية، والمعايشة للأحداث الثقافية، ومعرفته بالمثقفين والمستشرقين. وقد استعمل الخالدي في مقارناته في الكتاب، الآداب التالية: اليونانية – الرومانية – العربية – الفرنسية – السويسرية – الاسبانية – الألمانية – الإنجليزية – التركية – الفارسية – الإيطالية – الروسية.

ثالثاً: استخدم المنهج التاريخي في ربطه للأدب بالأحداث التاريخية، وفق المنهج الفرنسي في الوطن العربي.

رابعاً: اتخذ موقفاً نقدياً من قضايا نقدية كثيرة، ولم يقف عند حدود الوصف الخارجي، بل درس فلسفة الإبداع وأساليب الكلام والمذاهب الأدبية وأعلامها، والأفكار والأنواع الأدبية والفنية، معتمداً على مفهوم علاقات التأثير والتأثر.

خامساً: قدم مقارنات في: أدب الرحلات – مقارنات لغوية – علم العروض المقارن.

سادساً: ركز على **دور الترجمة** في الإيصال بين الشعوب. وقدم نصوصاً ترجمها بنفسه، لكي تكون المقارنة صحيحة. كما قام بتعريب بعض المصطلحات النقدية. (انظر: الجدول).

سابعاً: تجاوز – علاقات التأثير والتأثر إلى (**التشابه والتوازي**)، ضمن منظور تكامل الحقول الثلاثة: **تاريخ الأدب – النقد الأدبي – نظرية الأدب.**

ثامناً: لم يكتف بمقارنة الآداب بعضها ببعض، بل تجاوزها إلى مقارنة الآداب بالفنون، ضمن منظور علم الأدب، فالأنواع الفنية وعلاقتها بالأدب درسها الخالدي أيضاً، وهذا يتشابه مع المنهج الأمريكي.

- وبعد هذا كله، ألا يحق لنا أن نسمي الخالدي بالرائد التاريخي للأدب المقارن في الوطن العربي، إذا قيس على زمانه – 1904، رغم أن كتاب الخالدي لا يخلو من بعض العيوب: **كالاستطراد**. كذلك هناك بعض العيوب التي تتعلق **بترتيب فصول الكتاب**، ويبدو أن ذلك، نابع من أن الكتاب، نشر على شكل مقالات في (الهلال)، قبل نشره في كتاب، ولم يقم الخالدي بإعادة النظر في ترتيب الحلقات.

2. سليمان البستاني: الإلياذة ... والشعر العربي:

صدرت ترجمة سليمان البستاني لإلياذة هوميروس في القاهرة عام 1904، بعنوان: **(إلياذة هوميروس: معربة نظماً وعليها شرح تاريخي أدبي، وهي مصدرة بمقدمة في هوميروس وشعره وآداب اليونان والعرب، ومذيلة بمعجم عام وفهارس – بقلم سليمان البستاني)**: ولد سليمان البستاني، **عام 1856 في بكشتين (منطقة الشّوف) بلبنان**. تعلّم في المدرسة الوطنية في بيروت التي أنشأها بطرس البستاني، وكان من أساتذته فيها، ناصيف اليازجي، وتعلّم في هذه المدرسة: **العربية والفرنسية والإنجليزية والسريانية**، وساهم في

تحرير مجلة (الجنان)، واشتغل في تنظيم (دائرة المعارف) وإعداد بعض موادها. سافر عـام 1876م إلى البصرة في العراق، وأنشأ فيها مدرسة، ثم تركها، وعمل في تجـارة التمـور. اتّخذ بغداد مقراً له، ثم زار نجد واليمن وحضرموت، عُمان والحجاز. عـاد إلى بـيروت، بسبب وفاة والده عام 1886م وعمل في دائرة المعارف. سافر إلى الآستانة، كذلك سـافر إلى مصر. وكان قد نشر طريقة للاختزال العربي بعنوان (ستينوغرافيا)، فـأراد الخـديوي توفيق، تعميمها على الدوائر الحكومية، فأعاد المترجم (البستاني) النظر فيهـا، ونشـرها بعنوان (الاختزال). وغادر القاهرة عام 1888 إلى العراق بعد أن سافر إلى الهند. ثم استقر في الآستانة مرتحلاً منها إلى أوروبا وأمريكا. وتعرف أيضاً إلى اللغة الفارسية، وتـزوج في بغداد من أرمنية عراقية. ثم غادر الآستانة إلى الولايات المتحدة، لتولي إدارة القسم العثماني في معرض شيكاغو. وأنشأ في شيكاغو صحيفة باللغة التركية، اسمها (معرض شيكاغو). ثم عاد إلى الآستانة حيث كان شاهداً على مذبحة الأرمن. فعاد إلى لبنـان وبـدأ في عملـه لتعريب الإلياذة. ثم سافر إلى مصر، فاشتغل بالتجارة والأدب. وفي سنة 1904، أصـدر ترجمته للإلياذة عن مطبعة دار الهلال. وفي عام 1908 حدث الانقلاب العثمـاني، فعُـيّن عضواً في مجلس الأعيان. وكان قد سافر لمهمات باسم المجلـس إلى: لنـدن – رومـا – بروكسل – باريس – برلين – سان بطرسبرج. وفي سنة 1913 كلـف سـعيد حلـيم بتشكيل الوزارة، فعهد إلى البستاني، بوزارة (التجارة والزراعة والغابـات والمعـادن). وكان البستاني – عام 1914 – معارضاً لدخول الدولة العثمانية في الحرب العالمية الأولى، ولكنه فشل في ذلك. وانتقل إلى سويسرا حتى نهاية الحرب. ثمّ بدأ المرض يفتك به، فسافر إلى القاهرة للعلاج، وأقام فيها. وزار الآستانة مرة واحـدة. ثم سـافر عـام 1924 إلى نيويورك للعلاج، لكنه توفي فيها في أول حزيران 1925. ونقل جثمانه إلى بكشـتين – مسقط رأسه في لبنان.

- وما يهمنا ليس ترجمة البستاني لإلياذة هوميروس، **فنحن نعتقد أن نظم الترجمة شعراً قد أفسد كل جهد البستاني**، ولكن يبدو أن الترجمة نظماً كانت مقبولة لدى الذوق العام في مطلع القرن العشرين. وما يهمنا هو مقدمة البستاني التي كتبها للترجمة المنظومة، لأن هذه المقدمة، تحتوي على فكرة — المقابلة. وقد قدّم البستاني مقدمة تطبيقياً في المقابلة بين الإلياذة والشعر العربي. ونحن نعتمد هنا على طبعة حديثة لعمل البستاني من منشورات (دار إحياء التراث العربي في بيروت في مجلدين). وتستغرق مقدمة البستاني — 200 صفحة من القطع الكبير. ونلجأ إلى أسلوبنا في العرض وهو ما نسميّه (**المنهج المونتاجي**)، حيث قمنا بنقل هذا المصطلح من لغة السينما عند السينمائي الروسي — ايزنشتاين، إلى لغة الأدب، وهو المنهج الذي ينطلق من لغة الكاتب ونصوصه بدلاً من إعادة صياغة هذه اللغة وهذه الأفكار بلغة نقدية ثانية قد لا تتطابق مع الأصل. ثم نقوم بعرض وجهة نظرنا — من ناحية المقابلة — بعد أن نكون قد عرضنا لأفكار البستاني بلغته.

- نبدأ بقراءة الـ (100) صفحة الأولى من المقدمة، للبحث عمّا يمسّ **فكرة — المقابلة**، فلا نجد سوى كلام البستاني عن ورود ذكر — **هوميروس في التراث العربي**، حيث يرى أن ديوان هوميروس لم يعرب، وإن كان معروفاً عند خاصة العلماء في بغداد لعهد العباسيين — إذ كان يتناشده الأدباء من نقلة الكتب المقربين من الخلفاء، بأصله اليوناني ونقله السرياني. والظاهر أن الإلياذة كانت منتشرة بين الخاصة في بلاد الفرس والكلدان في زمن الدولة العباسية، لأن ثاوفيلس الرهاوي الذي نظمها بالسريانية، كان منجّم — المهدي، ثالث خلفائهم. ومما رواه ابن أبي أصيبعة نقلاً عن يوسف بن إبراهيم، قوله: (تبنّتْ — خرشي: جارية الرشيد الرومية — ذلك الغلام (إسحق المعروف بابن الخصيّ)، فأدّبته بآداب الروم، وقراءة كتبهم، فتعلم اللسان اليوناني. واعتلّ إسحق بن الخصيّ علّة، فأتيته عائداً. فإني لفي منزله، إذ أبصرت بإنسان له شعرة قد جللته، وقد ستر وجهه

بغضّها، وهو يردّد وينشد شعراً بالرومية لأوميروس – رئيس شعراء الروم، فشبهت نغمته بنغمة حنين (بن إسحق). لقد كانت منظومات هوميروس، معروفة في بيوت الخلفاء بين المشتغلين بلغات الأجانب. وأمّا سائر ما ذكر عن هوميروس في كتب العرب – يضيف البستاني – فليس إلاّ شذرات مقتطعة من كتب اليونان المعربة برعاية العباسيين، والمؤلفات التي وضعها كبار المعربين والمؤلفين من الكلدان مثل: ابن ماسويه – ابن الخصي – حنين بن إسحق.

1. يقول حنين بن إسحق عن أرسطو طاليس: (ومن كتبه كتاب في مسائل من عويص شعر – أوميروس – في عشرة أجزاء).
2. اعترض حنين بن إسحق في ترجمة جالينوس، على نسبة عدد من (الكتب) إليه: (ومنها كتاب الطب على رأي أوميروس).
3. قال البيروني: (أوميروس المتقدم عند اليونانيين، كامرئ القيس عند العرب).
4. قال ابن خلدون: (إنّ الشعر لا يختص باللسان العربي، بل هو موجود في كل لغة، سواء أكانت عربية أو أعجمية. وقد كان في الفرس شعراء وفي اليونان كذلك، وذكر منهم أرسطو في كتابه المنطق – أوميروس الشاعر وأثنى عليه).
5. قال الشهرستاني: (أوميروس الشاعر من القدماء الكبار الذي يُجاري أفلاطون وأرسطو في أعلى المراتب، ويستدل بشعره...).
6. أكثر – أبو الفرج الملطي المعروف بابن العبري من ذكر هوميروس في تاريخه، فخلاصة القول – يقول البستاني: **(إن هوميروس كان له شأن مذكور عند نقلة الكتب من بطانة الخلفاء، ولكن إلمام أدباء العرب بأقواله، كان إلماماً ناقصاً، بقي منحصراً في أفراد معدودين من كبار الكلدان. وأما منظوماته، فالثابت أنها لم تعرّب).**

- ثم ينتقل البستاني في مكان آخر من مقدمته (ص 63) إلى شرح أسباب إغفال العرب، نقل الإلياذة إلى لغتهم، فيقول: (إن مرجع تلك الأسباب، يعود إلى ثلاثة: الدين، وإغلاق فهم اليونانية على العرب، وعجز النقلة عن نظم الشعر). ثم يشرح ذلك في نقاط نلخصها:

أولاً: توجهت الدولة العباسية لترجمة كتب العلوم الفارسية والهندية واليونانية.. (فَلاحَ لهم أنهم أحوج إلى العلوم منها إلى الشعر والأدب).

ثانياً: أن العرب من المخلصين لفن الشعر (فلا يخالون في الإمكان – وجود شعر أعجمي يجاري قصائدهم بلاغة وانسجاماً ودقة وإحكاماً).

ثالثاً: إن معربي الخلفاء مثل: ابن الخصي، وابن حنين، وآل بختيشوع، لم يكونوا عرباً، وإن تفقهوا بالعربية، فلم يكن يسهل عليهم نظم الشعر العربي. وهم إنما كانوا بنظر العرب – علماء أكثر منهم أدباء.

رابعاً: أن شعراء العرب أنفسهم، لم يكونوا يحسنون فهم اليونانية.

خامساً: أن أئمة الأمة (الإسلامية) لو فرضنا في ذلك الحين، وقوفهم على محتويات الإلياذة، لما ارتاحوا إلى بثها بين العامة لئلا تكون من مفسدات الإيمان. وكذلك فعلت المسيحية في بداياتها، حيث (كانوا ينادون بتجريم الإلياذة، خشية من أن تفسد عقيدة الناشئة المتنصرة).

ثم يشرح البستاني طريقتين في الترجمة عند العرب، نقلاً عن الصلاح الصفدي:

1. **طريقة يوحنا بن البطريق، وابن الناعمة الحمصي:** وهو أن ينظر إلى كل كلمة مفردة من الكلمات اليونانية، وما تدل عليه من المعنى، فيأتي الناقل بلفظة مفردة من الكلمات العربية ترادفها في الدلالة على ذلك المعنى، فيثبتها، وينتقل إلى الأخرى كذلك، حتى يأتي على جملة ما يريد تعريبه.

وينتقد البستاني هذه الطريقة، بقوله: (هذه الطريقة رديئة لوجهين: أحـدهما أنـه لا يوجد في الكلمات العربية، كلمات تقابل جميع كلمات اليونانيـة. والثـاني أن خـواص التركيب والنسب الاسنادية، لا تطابق نظيرها من لغة أخرى دائماً. وأيضاً يقع الخلل مـن جهة استعمال المجازات.

2. الطريق الثاني في التعريب، هو طريق – حنين بن إسحق، والجوهري: وهو أن يـأتي الجملة، فيحصل معناها في ذهنه، ويعبر عنها من اللغة الأخرى، بجملة تطابقها، سـواء ساوت الألفاظ أم خالفتها. ويعلق البستاني على هذه الطريقة بقوله: (وهـذا الطريـق أجود لحصول الفائدة فيها من الوجه المطلوب، وهو نقل المعاني ورسمها رسماً صحيحاً، ينطبق على لغة النقل ومشرب قرائها). ويصل البستاني إلى القول: (**ولهـذا يصـح أن يقال أن طريقتنا، إنما هي طريقة حنين بن إسحق والجوهري**).

* * *

- أما الـ(100) صفحة – الثانية من مقدمة البستاني، فهي تدخل في المقابلة التطبيقية بين الإلياذة والشعر العربي القديم، حيث يقدم البستاني أولاً **مقابلة لغة قريش المضرية ولغة الإلياذة اليونيّة**، فيقول: (إنّ لسان العرب في الجاهلية تفرق إلى فروع، كاد كُلّ منها يقوم لغة بنفسه، فجاء القرآن وأزال الخلاف، فسادت اللغة القريشية). وهكذا كانت لغة قدماء اليونان فروعاً كثيرة مرجعها إلى فرعين كبيرين: **الدوريّ واليونيّ** – يتكلمها سكان قلب بلاد اليونان ومستعمراتهم في صقلية وبعض بلاد إيطاليا وغيرها، فهما بمثابة لغة. كما نجد ذلك عند العرب مع ما يتبعها من أطراف الحجاز. ويلحق بهما فرع ثالث هو – **الايولي** – وكان لغة فريق من سكان آسيا الصغرى وتوابعها. فمنظومات هوميروس كانـت باللغـة اليونية. وكلما كانت تمتد فتوحات اليونان ويكثر الاختلاط، كان يطرأ على اللغتين تغـير ببعدهما عن وضعهما. وظل هذا التغير يتعاظم حتى باتت اللغة اليونانية الحديثة، لغة قائمـة

بنفسها، ولها أصول، بعضها أقرب إلى اللغات الحديثة، منها إلى لغة الإلياذة. **ولهذا تمت ترجمة الإلياذة إلى اليونانية الحديثة.** أما في العربية، فإن التباعد بين لغات العامة محصور في الكلام العامي، ولكنهم يكتبون بلغة واحدة).

ويصل البستاني إلى نتيجة مفادها أن اللغة العربية هي **(أطول اللغات الحية عمراً، وأقدمهن عهداً، والفضل في كل ذلك للقرآن الكريم).**

ثم يورد - البستاني - قصيدة بشر بن عوانة التي مطلعها: (أفاطم لو شهدت ببطن خبت..) ويقول في نهايتها: (وهذا هو بالنفس، نسق هوميروس في استتمام مزايا موصوفاته). ثم يورد أمثلة من الشعر الجاهلي للسموأل وزهير وعنترة وسويد بن أبي كاهل اليشكري، ويعلق عليها بقوله: (... ومزيته البساطة والبداهة واقتفاء الفطرة وتمثيل الحقيقة في رسم الطبيعة، فهو في جميع ذلك أعلى طبيعة من شعر المتأخرين من العرب، ولا يفوقه شيء من شعر المتقدمين من سائر الأمم حتى اليونان والرومان). ثم يقدم البستاني أمثلة من الشعر الأموي والعباسي وشعر المولدين، كذلك مناهج المولدين في أبواب الشعر وفنونه وأساليبه. ويورد قصيدة لابن الرومي مطلعها: (أجنت لك الوجد أغصان وكثبان... فيهن نوعان تفاح ورمان). ويعلق البستاني عليها بقوله: (وهذا المترع بعينه هو مترع هوميروس في إلياذته، ولو لم تكن حديقة ابن الرومي خلية من أخبار الشعر القصصي، لقلت هي شطر من تلك الملحمة التي خلب بها هوميروس، عقول رواته وقرائه). ثم يشرح البستاني علوم الأدب عند المولدين، كالعروض والبديع والبيان وأطوار شعر المولدين ومزاياه. ثم يصل إلى طبقة المحدثين أو المتأخرين، حتى (الشعر العصري) الذي يحدد البستاني بدايته منذ منصف القرن التاسع عشر. إلى هنا يكون البستاني قد استعرض الشعر العربي منذ القرن الخامس للميلاد، وحتى مطلع القرن العشرين في - 62 صفحة.

- وابتداءً من الصفحة (162)، يدخل البستاني في موضوع المقابلة، فيقول عن الملاحم أو منظومات الشعر القصصي: (بحث العرب في أبواب الشعر وضروبه وفنونه

ودعوها جميعاً بأسماء تنطبق عليها، ولكنه لم يتصل بنا أنهم، وضعوا اسماً لمنظومات الشعر القصصي من نظائر الإلياذة، إلاّ أن يكون ذلك ما استحدثه أهل المغرب، وسماه بعضهم بالملاحم، وهو عندهم كاللاعب بالشعر العامي، ما تضمن من المنظوم أحوال أمة أو قوم وفصلت فيها وقائع الحروب والتاريخ. **ولعلهم أخذوا ذلك من التحام القتال. والملحمة في اللغة: الوقعة العظيمة**).

وأعتقد أن البستاني هنا يعني ملحمة - بني هلال - الشعبية وغيرها من الملاحم الشعبية التي ازدهرت في المغرب العربي. والبستاني يستبعدها من النوع الملحمي، ويقول: (... ومهما يكن من النسبة المعنوية بين لفظ الملحمات والشعر القصصي، فالنسبة بينه وبين الملاحم، أظهر. ولهذا سمينا إلياذة هوميروس وأشباهها بالملاحم تفادياً من استحداث لفظة لم يسبق لها استعمال بين الكتّاب). ثم ينتقل البستاني إلى الحديث عن (**ضروب الشعر عند الإفرنج**)، فيقول: إنّ العرب قسّموا الشعر من حيث المعنى إلى أبواب كالغزل والمدح والهجاء والرثاء... إلى آخر ما هناك من أبواب الشعر. وهو معلوم أن في شعر جميع الأمم شيئاً من هذه المعاني. ولكن الافرنج ينهجون في تقسيم أبواب الشعر، نهجاً آخر، يجارون فيه العرب، بالبحث في أكثر هذه الأبواب وغيرها، مما لم يذكره العرب ويخالفونهم بالرجوع إلى حصرها جميعاً في بابين: **الشعر القصصي**، وهو الذي عبّرنا عن منظوماته بالملاحم. **والشعر الموسيقي**، وهو ما نعبر عن منظوماته بالقصائد، أو الأغاني، ويسمون الأول (**إيبك**)، والثاني (**ليريك**). وكلا اللفظين يوناني الأصل، فالأول من - إيبوس - بمعنى الغناء والكلام، والثاني من - ليرا - بمعنى القيثارة أو آلة طرب، تشبه العود عندنا. ولكنهم فصلوا في الاصطلاح بين البابين، وجعلوا لكل منهما مزايا خاصة به، وضمّنوهما سائر أنواع الشعر. **فالشاعر القصصي بهذا الاعتبار، يعبر عن شعائر غيره، والشاعر الموسيقي، إنما يعبر عن شعائر نفسه**. فإذا نظرنا على هذا القياس إلى الأصل الشعري في بعض أسفار

التوراة – والكلام دائماً للبستاني – جاز لنا أن نلحق سفر أيوب – بالشعر القصصي، ونعتبره ملحمة من صفوة الملاحم. ونلحق الزبور ونشيد الإنشاد، بالشعر الموسيقي. وقد ألحقوا بهذين البابين، باباً ثالثاً دعوه: (دراما) من لفظة – دراما – اليونانية، بمعنى العمل أو الصنعة. وهو ما نستحسن التعبير عنه بالتمثيلي، لأنهم يقصدون به غالباً منظوم الروايات التمثيلية. وقد يكثر التداخل بين هذه الأبواب، فإلياذة هوميروس ملحمة من الشعر القصصي، بالنظر إلى ما تضمنته من سرد الوقائع والأخبار، وما تجاوزت به إلى ما وراء الطبيعة من شؤون الآلهة، وإيضاح حقائق الفضائل والرذائل بطريق الإخبار. ولكنّ فيها قطعاً من أبدع ما قيل في الشعر الموسيقي: وداع – هكطور – لزوجته في النشيد السادس، ما زال على قدمه – المثال الذي ينسج على منواله، أرباب الشعر التمثيلي، وليس في المتقدمين ولا المتأخرين من أدرك وأجاد فيه مع كل ما أحسن – راسين الفرنسي – في روايته – أندروماخ. ويقارب هوميروس من الضرب على جميع أوتار شكسبير الإنكليزي في (هملت). كذلك رواية (السيد) لكورنيه الفرنسي، وفوست لغوته الألماني. فالشعر القصصي متقدم على الشعر الموسيقي وفنونه كما يقال، لكن الصواب أنّ الأغاني والقصائد أقدم من الملاحم. والملاحم أقدم من التمثيليات. كما أن ارتقاء بلاغة الشعر متقدمة على بلاغة النثر. وإن كان النثر متقدما بالوضع. أما التمثيليات، فهي من نتاج الملاحم. ولقدماء المصريين شعر، وإن كان الزمان، قد أباد ملاحمهم الطويلة، ومنها شعر نبتاهور. وللهنود ملاحم بقي بعضها ولا تزال (المهابهارتا). وللعبرانيين ملاحم، لا يزال بعضها في التوراة،ولقدماء الجرمانيين والإسكندنافيين ملاحم أيضاً.والرومان كان لهم ملاحم منها: إنياذة فرجيل. وقام الافرنج بنظم الملاحم مثل: منظومات رولان في فرنسا، وهيلدبراند ونيبولنغن في ألمانيا. ثم ملاحم دانتي الإيطالي وملتون الانجليزي. وملحمة الشاهنامة الفارسية للفردوسي، كذلك ملحمة – شهودي – التركية في أربعة آلاف بيت،

وشهنامة الشاعر التركي الملقب بالفردوسي الطويل التي قالوا إنه نظمها في مليون وستمائة ألف بيت.

أما عن – **ملاحم العرب** – فيقول سليمان البستاني: (إذا قلنا إنّ العرب نظموا الملاحم فلسنا بزاعمين أن في لغتهم شيئاً يماثل إلياذة هوميروس، وشهنامة الفردوسي، وفردوس ملتون بالشعر الحي. ولكن إذا صحّت الأدلة المؤدية إلى أن أيوب **كان عربياً** ولا أخالها بعيدة الاحتمال، كان ذلك السفر البديع في التوراة، **ملحمة عربية الأصل**، متقدمة بوضعها على ملاحم اليونان والرومان)، حيث يقول كثيرون من كتاب العرب أن – سفر أيوب، **كتب بالعربية في علم الغيب، ويفترض أن يكون قد كتب بالآرامية أو عربية أخرى غير عربية قريش.**[1]

إن أقدم ما اتصل بنا من الشعر الجاهلي – يقول البستاني – مقول معظمه في مثل المواقف التي قال فيها هوميروس إلياذته. فهناك شياطين وجنيات، تلقن الشعراء فصيح الكلام تلقين القيان لهوميروس. وهناك معارك وحروب العرب مثل: حرب البسوس – داحس والغبراء. ويكادون يفنون بعضهم بعضاً، كما كان يفنى الطرواد واليونان وحلفاؤهم. وهناك أيام العرب: الكلاب – الجفار – النسار... ويتغنى الشعراء بحديثها، تغني هوميروس بيوم القناطرة، ويوم الايتول والكوريت. الخ. وإذا نظرت للأشخاص، دهشت للشبه في الأحوال والأقوال. فمن بطل **كعنترة** ترتجف لصوته القبائل، ارتجافها لصوت – آخيل. ومن خطيب **كقس بن ساعدة** إلى خطيب كنسطور في الإلياذة، وبين

---

(1) – لم يكن البستاني قد قرأ (نصوص الكاهن الكنعاني)، وهي النصوص الملحمية التي سبقت التوراة، بخمسة عشر قرناً، لأنها اكتشفت لاحقاً في العشرينيات من القرن العشرين في أوغاريت قرب اللاذقية. كذلك نشير إلى: ملحمة جلجامش في العراق. كذلك: شعر الحب المصري. أمّا احتمالات أن يكون (سفر أيوب) عربياً كنعانياً، فهو أمرٌ قوي الاحتمال، لكنه يحتاج إلى دراسة خاصة – ع. م.

حياة العرب وشخصياهم. وتحت عنوان (ملاحم الجاهليين) يتحدث — البستاني: (ليس في وقائع عرب الجاهلية وأيامهم ما يضاهي خطورة وقائع الحرب الطروادية، ولكن تلك الوقائع لا تخلو بنفسها من شأن نسبي مذكور: (فلابدّ إذن من اتخاذ إحداها مثالاً للمقابلة.). والمثال الذي اختاره البستاني هو — حرب البسوس: (تلك حرب تناقل العرب أخبارها وتناشدوا شعرها على مر القرون حتى أيامنا هذه، وصاغوها بقوالب شتى لا يصلح قالب منها لصوغ الملاحم التامة كالإلياذة. ومع هذا فإن جميع ما قيل فيها من الكلام المنظوم، أقرب نسبة إلى الشعر القصصي منه إلى الشعر الموسيقي، فكل قصيدة منها قطعة من ملحمة. ولكن تلك القطع غير ملتئمة، لفقدان اللحمة بينهما، فهي كالحجارة المنحوتة قد أحكمت صنعتها، وبقيت ملقاة في أرضها غير مرصوصة بالبناء. ثم إذا نظرت إلى أشهر الرجال والنساء فيها، رأيتهم جميعهم شعراء: كليب — جليلة — المهلهل — جساس — الحارث بن عباد — جحدر بن ضبيعة — فمجموع شعرهم، أشبه من هذه الوجه بالشعر التمثيلي، لأن لكل حادثة شاعراً ينطق بها بخلاف نهج شعر الملاحم كالإلياذة، إذ ترى هوميروس فيها ينطق بلسان الجميع. والعرب لم ينظموا الملاحم الطويلة، فلم يتخطوا إلى ما وراء الطبيعة، وكانوا مع عبادة الأصنام، يميلون إلى التوحيد. وكان التسليم للأحكام العلوية من سننهم قبل الإسلام، فلم يوغلوا في التخيلات الشعرية إلى النظر في أحوال الآلهة. وكل ما يرى من شبه بينهم وبين اليونان، هو طريقة المعيشة الجاهلية الخشنة.

ويصل البستاني إلى نتيجة مفادها أنه: (**ليس من اللازم أن يكون شعر جميع الأمم على نسق واحد، بل ربما كان هذا التباين من الأبواب المؤدية إلى إبراز أنواع الجمال كافة، على اختلاف صوره وأشكاله**. فالشاعر القصصي اليوناني كان إذا قص حادثة، رواها كلها شعراً، وأما الشاعر العربي، فينشد الشعر، حيث يحسن وقعه، ويقول الباقي

نثراً). ثم يتعرض البستاني لديوان (جمهرة أشعار العرب) لأبي زيد القرشي، وهي تسع وأربعون منظومة لتسعة وأربعين شاعراً إذا تصفحتها، تبينت لك في كثير منها مزايا هذه الملاحم القصيرة بلغة العرب، فإنك ترى فيهن من سرد الحوادث وتفصيل الوقائع وتمثيل المشاهد وبداهة الفكر، ما يعد في أعلى طبقات الشعر القصصي. وفيهن أيضاً من بديع التصور، والسذاجة، وحسن التصرف البديهي، وإجادة الوصف، وإحكام التشبيه ما يسمو بهن إلى أرفع درجات الشعر الموسيقي. فهن بهذا المعنى قد جمعن محاسن الطريقتين في الشعر العربي، كما جمعت الإلياذة بين أطراف المحاسن في الشعر اليوناني. **فالمعلقات هي رأس الملاحم العربية، وأقربهن إلى منظومات الشعر القصصي**، ويلحق بالمعلقات باعتبار أنها ملاحم عربية: مجمهرة بشر بن أبي حازم، وأمية بن أبي الصلت. ومنتقيات: المهلهل ودريد بن الصمّة والمُتنخّل بن عويمر، ومذهبة قيس بن الخطيم، ومشوبة النابغة الجعدي. وملحات: الفرزدق والكميت والطرماح. كما أن للمولدين ملاحم، مثل: مقامات الحريري والهمذاني – التي يتخللها الشعر. ويلحق بالمقامات، القصص التي يمتزج بها الشعر والنثر، كقصة عنترة، وكثير من القصص التي تتداولها العامة في جميع البلدان العربية. ومن أحسن ملاحم المولدين **ملحمة – رسالة الغفران لأبي العلاء المعرّي**، حتى سبق، دانتي الشاعر الإيطالي، وملتن الإنكليزي إلى بعض تخيلاتهما). ثم ينتقل – سليمان البستاني – **إلى الحقيقة والمجاز**: التشبيه والكتابة والاستعارة في (الإلياذة). فيذكر أن بعض المتسرعين، عاب على هوميروس، التشبيه بصغار الحيوان. يقول البستاني: (وإذا نظرت إلى كل ما قال فيها، علمت أنه إنما ذكر الشيء الحقير، ليستخرج منه الأمر الخطير. ويقارن بين ما قاله هوميروس عن (النحل)، وما قاله الشنفرى عن النحل، وعنترة عن الذباب.

ثم يقول عن شعر هوميروس: (ومن مزايا شعره، أنه كان يطلق عنان التصور في التشبيه، فلا يوقف القول إلاّ حيث وقف الخيال. وهذا أيضاً من مزايا الشعر الجاهلي.

ومثل ابن المعتز الذي أجاد في الرسم. وابن الرومي الذي ألم بجميع أطراف المعاني. وكان هوميروس – كالجاهليين من العرب، قليل الكنايات والاستعارات، كثير التشبيه.

ثم يأخذ البستاني على العرب، **خلطهم بين السرقة، وتوارد الخواطر**. ويقدم أمثلة من كتابي (الإبانة عن سرقات المتنبي) و(الموازنة بين أبي تمام والبحتري)، ويعلق على ذلك بقوله: (أما شعراء اللاتين والافرنج، فلم يحاذروا مثل هذه المحاذرة في نقل أمثال هذه المعاني، ولاسيما بالنظر إلى – الإلياذة – فإنهم أغاروا عليها، فطوقوا بمعانيها أجياد منظوماتهم من الملاحم إلى التمثيليات إلى القصائد. فنقلوها ومسخوا وسلخوا واقتبسوا وعارضوا وضمنوا وتصرفوا. وهم في الغالب لا يضمرون السرقة، بل يفاخرون أنهم تحدوا هوميروس، ولرأيت المعاني الهوميرية مزدحمة فيها بتصرف أو بغير تصرف). ويقدم البستاني **أمثلة من النقل عن الإلياذة:**

1. إن مقطع: (وهبّ الطروادُ والتصقوا ... وفي الصدر هكطور مندفق... الخ المقطع.

- نقله **فرجيل** في (إنياذته) في مقطع: ... AC Veltui montis saxum
- وأخذه عنه **تاسو الإيطالي** في (أورشليمه) في مقطع:

(Qual gram Sasso tal hor، Che O) la vecchiezza

2. ومثل قول هوميروس بلسان زفس (ص: 786) في مقطع:

ففوسيذُ في بطن العُباب قد التجا ... ومن نار غيظي في حزازته نجا

- فأخذه **ملتن الإنكليزي**، لوصف ارتداد جبريل عن ابليس في (فردوسة): Not

.In this Commotion, but the starry Cope ... only (paradise)

3. وكثيراً ما نقلوا عنه التصورات الغريبة والمعاني الطويلة المتشعبة بأصولها وفروعها، وتصرفوا فيها، كما نقل – فولتير الفرنسي – نجوى نفس للطرواد (ص–676)، إذ قال: (كتيبة تلك ضمت حلهم عدداً ... جنداً تمد إلى كيد العداة يدا...) الخ المقطع،

فقال فولتير متصرفاً ومتفننا في مقدمة منظومته (كاتيلينا):
Tel on voit cet oiseau qui porte le tonnerre ... إلى آخر المقطع. ثم يشير البستاني إلى قضية التشبيه مرة أخرى: (فقد اقتطع هوميروس من الحيوانات ... صفات حميدة، ووصف بها كبار قومه وكرامهم، مما أشكل على بعض كتاب الافرنج، وثقل عليهم نقله إلى لغاهم. فإذا شبه رجلاً صبوراً بالحمار، رأيتهم يتناقلون بنقل الكلمة - بل ربما أكلوا الحمار برمته، كما فعل بوب - في النشيد الحادي عشر، وعذرهم أنه يشوه وجه ترجمتهم. وربما بدلوا حيواناً بحيوان). ويعلق البستاني على هذه الظاهرة بقوله: (لست بمنكر أن الانقلاب الذي طرأ على مفاد التعبير عندهم، قد أصابنا منه شيء كثير، ولكن حسبنا أن نرجع إلى أيام جاهليتنا وما يليها من مقتبل الإسلام، ونتصفح معاجم لغتنا، فنرى أن هوميروس، لم يأت شيئاً فريا). ويقدم البستاني أمثلة من دريد ولبيد وابن ناعصة والمتنبي والحطيئة). ثم يصل - البستاني إلى الخاتمة، ليشرح أهمية الشاعر عند اليونان والعرب: (وقد علمت أن اليونان، مازالوا يصعدون بهوميروس، حتى أخرجوه من مصاف البشر، وأحلوه بين الآلهة، وبنوا له المعابد). كذلك فعلت العرب في سوق عكاظ في حماسها للشعراء. ويقارن بين العربية واليونانية: ولا ترجح اليونانية على العربية إلاّ باتساعها لمشاكلة الألفاظ للمعاني، وتوفر أسباب النحت فيها، لصوغ الألفاظ المركبة. ورأيت من المماثلة في دقة الوضع بين اللغتين ما يدهش له الناظم والناثر. ومن جميل المشاكلة بين اليونانية والعربية في الأصل والتعريب على نمط واحد، جرى بعض الألفاظ مجرى واحداً باللغتين في الحقيقة والمجاز. وبين اليونانية والعربية فرق كبير في نسج العبارات، وتركيب الجمل من حيث التقديم والتأخير، وصيغ الاشتقاق، والجموع، والنحت، وتركيب الأسماء. ولكن للعربية مزيتين في مفرداها - تقصر اليونانية وسائر اللغات عن

مجاراتها فيها – وهما: كثيرة المترادفات في الألفاظ الدالة على المعنى الواحد – وتعدد المعاني للفظة الواحدة.

ونصل بعد هذه القراءة المونتاجية للمقدمة (206 صفحات) – إلى مجموعة من الملاحظات التي نستقيها من العرض، ونشير إلى أنّ سليمان البستاني تعليقاً على الكتاب قال فيه: (توخيت فيه الفائدة والتفكيه. ورصعه بزهاء ألف بيت، مما قاله العرب في مثل معاني الإلياذة أو حوادثها...). **وفيما يلي ملاحظاتنا على مقدمة البستاني:**

أولاً: يتميز – سليمان البستاني – بثقافة موسوعية وبمعرفة لعدد من اللغات الأجنبية إضافة لتجاربه الثقافية ومعرفته بالآداب الأجنبية، وإن لم تظهر هذه الثقافة، بشكل جيد في مقدمته، بسبب تحديد مجال دراسته، أي الإلياذة والشعر العربي.

ثانياً: قدّم البستاني – المقابلة التطبيقية بين الإلياذة والشعر العربي، معتمداً على التشابه والتوازي، وليس على التأثير والتأثر. ويناقش مسألة السرقة وتوارد الخواطر بمعنى التأثير والتأثر، ويقدم أمثلة تطبيقية.

ثالثاً: اهتم البستاني بموضوعة (الترجمة) كوسيط بين الثقافات وكجماليات، وقدم رأيه فيها.

رابعاً: قدّم مقابلات لغوية بين اللغتين العربية واليونانية. وقد كانت المقارنات اللغوية سائدة في مطلع النهضة.

خامساً: أدلى البستاني برأيه في (الأنواع الأدبية)، ومنها: الشعر القصصي – الشعر الموسيقي – الدراما أو الروايات التمثيلية. وقابل بين الملاحم (الشعر القصصي العبري) والإلياذة في التشابهات والاختلافات، انطلاقاً من (التشابه والاختلاف)، وليس التأثير والتأثر. كما شرح الفوارق الجمالية بينهما. وقدم أمثلة شعرية كثيرة.

ونصل من هذه الملاحظات إلى نتيجة مفادها: كان الهدف الأساسي عند البستاني، هو ترجمة الإلياذة نظماً – وهذه الترجمة اقتضت منه كتابة المقدمة، دون أن يهدف إلى دراسة

تنظيرية في الأدب المقارن، بقدر ما كان يهدف من مقابلته بين الإلياذة والشعر العربي إلى تأكيد أهمية الإلياذة كعمل أدبي، وشرح مفهوم عربي للملحمة انطلاقاً من التشابه. وقد توسع في البحث عن التشابهات، انطلاقاً من التشابه في البيئات، وليس انطلاقاً من التأثير والتأثر. فهو يدور في حلقة تاريخ الأدب. أما المقارنة بين التشبيهات في الملاحم اليونانية والعربية، فهناك بعض المبالغة، إذْ كيف يفترض الباحثون أن العرب قبل الإسلام، كانوا بلا ملاحم وبلا أساطير وبلا معتقدات!!. إن افتراض أنّ العرب قبل الإسلام، لم يصنعوا ملاحم حقيقية تصل إلى مستوى هوميروس، أمر يحتاج إلى إعادة نظر جذرية.

ولا يخلو بحث البستاني في مقدمته من عيوب الكتابة في مطلع النهضة مثل: استعراض الثقافة الموسوعية بمبرر وبدون مبرر يخدم البحث. والاستطراد في ضرب الأمثلة والتفاصيل غير الضرورية أحياناً، مما يخلق إرباكاً لمنهجية البحث الأدبي. وقد أضاع البستاني ثقافته الواسعة في التظاهر بالقدرة على الترجمة المنظومة والتي كانت تعتبر في مطلع القرن ميزة إيجابية، فالهدف هو استعراض القدرة على النظم أولاً، ولكن بحث البستاني عن نوع الملحمة في الشعر القصصي العربي، ومقارنته بالشروط اليونانية للملحمة، مطبقاً على الإلياذة، يعتبر النقطة الإيجابية المركزية في مقدمة البستاني، رغم بعض المبالغة.

3. قسطاكي الحمصي: الموازنة بين رسالة الغفران والكوميديا الإلهية – 1935:

صدر للناقد السوري قسطاكي الحمصي – الحلبي، كتاب (منهل الورّاد في علم الانتقاد) في جزئين في القاهرة، خلال عامي (1906-1907)، ثم صدر الجزء الثالث بعنوان: (**الموازنة بين الألعوبة الإلهية، ورسالة الغفران وبين أبي العلاء المعري، ودانتي شاعر الطليان**) عام 1935. وتشمل هذه الدراسة الصفحات (154-246)، أي حوالي

تسعين صفحة. يقول قسطاكي الحمصي: (كنا منذ ثلاثين سنة خلت، أول من نبه - فيما نظن - على اقتباس دانتي الشاعر المشهور - ألعوبته الإلهية، عن رسالة الغفران لأبي العلاء المعرّي. وذلك عندما وقعت إلينا هذه الرسالة، أي قبل أن تطبع الطبعة الأولى).[1]

وقد كان هدف الحمصي - نقدياً - بالدرجة الأولى، فهو قد أراد تقديم تطبيقات على ما قاله من آراء نقدية في الجزء الأول من (منهل الوراد...)، ووفق المنهج التاريخي، فهو يقول: (رأينا أن نضم الآن هذه الموازنة - إلى هذا الجزء من منهل الوراد، لتكون أمثولة في يد المطالع لبعض ما ذكرناه في أبواب النقد الأدبي). لكن ما قدمه الحمصي - في الواقع - هو دراسة تطبيقية في الأدب المقارن وفق المنهج التاريخي، بغض النظر عن صحة آرائه أو عدمها في محاولة المقارنة - المقابلة - الموازنة، حيث يستخدم هذين المصطلحين.

* * *

- يبدأ الحمصي دراسته التطبيقية، بتقديم سيرة ذاتية لأبي العلاء المعري المتوفى عام 1057، وتعريفاً بكتابه: (رسالة الغفران). وهي: (رسالة من صديق إلى صديقه)، وينعى عليها طولها، ويرى الحمصي أن الشيخ ابن القارح الذي وجه إليه أبو العلاء رسالته، قد كان على (مذهب الفلاسفة والزنادقة). أما أبو العلاء: (فقد كان فيلسوفاً قولاً وفعلاً). ويقرر الحمصي أن أبا العلاء: (لم يكن يعتد بدين من الأديان)، و(إني أحسب أن ابن القارح على مذهبه)، ثم يشرح ذلك بقوله: (و لم يكن أبو العلاء مما يحسب لفظ الزنديق

---

(1) يشير روحي الخالدي (1902-1904) إلى أنّ عبد الرحيم أفندي أحمد - مندوب مصر في مؤتمر المستشرقين في باريس، أشار إلى التشابه بين رسالة الغفران ورسالة الجحيم لدانتي (عام 1897). (انظر: كتاب الخالدي - ص91)، كذلك أشار الخالدي إلى أن رسالة الغفران طبعت بمصر عام 1908، وصححها إبراهيم اليازجي: (انظر: كتاب الخالدي - ص 164). وهذا يعني أن مسألة التشابه بين دانتي وأبي العلاء، كانت فكرة سائدة في القرن التاسع عشر.

شتماً أو تحقيراً، وإنما هو وصف يراد به أن الموصوف بهذا اللفظ، لا يدين بمذهب من المذاهب، وهو المعبر عنه في كتب اللغة. وقد وصف به كثيرين ممن ذكرهم في رسالة الغفران، لا تحقيراً، بل بياناً وتمييزاً). ثم يصف موضوع رسالة الغفران بأنه: (آية في الهزل، صورته الجدّ، ثوبه تقريظ، سداه الفضل ولحمته الحمد). ثم يبدأ الحمصي بعرض أبواب رسالة الغفران. (الطواف في الجنة)، حيث يعرض لأغرب القصص وللمفاكهات. ثم (جنة العفاريت)، يقول أبو العلاء في قصة الرجم:

فالأحدُ الأعظمُ والسبتُ كال ... اثنين، والجمعةُ مثل الخميسْ
لا مُجُس نحنُ، ولا هُودٌ ... ولا نصارى يبتغون الكنيس
نمزّق التوراة من هونها ... ونحطم الصلبان حطم اليبيس.

ثم ينتقل الحمصي إلى عنوان جديد (أقصى الجنة، وكأنه المطهر عند النصارى)، فيعرض للحطيئة والخنساء. ثم باب (طوافه حول جهنّم)، ثم باب (تلاعن إبليس وابن القارح)، ثم باب (العودة إلى الجنة)، حيث – آدم – يردّ على سؤال حول قول الشعر: (أبيتم إلاّ عقوقاً وأذيّة، إنما كنت أتكلم العربية وأنا في الجنة، فلما هبطت إلى الأرض، نقل لساني إلى السريانية، فلم أنطق بغيرها إلى أن هلكت، فلمّا ردني الله إلى الجنة، عادت إليّ العربية، حيث نظمت هذا الشعر)؟!. وبعد أن يعرض الحمصي لأمثلة كثيرة من رسالة الغفران، **يصل إلى الملاحظات التي نلخصها فيما يلي:**

أولاً: إذا نظر الناقد – فيما تقدم من أمثلة – يجد لا مندوحة معنا في مذهب الشيخين، وقد ورد في الأمثال السائرة: (ومن أحبّ شيئاً أكثر من ذكره).

ثانياً: في رسالة الغفران: حشوها بلفظ كثير من غريب اللغة وعويصها، مما يفقد الكلام الكثير من فكاهته، على أننا ننتقدُ صفة الرجل ونحن في القرن العشرين. وأنت لست تجهل أن لكل عصر طريقة في التعبير وضروباً من الإنشاء يألفها أهله. ثم إن الرسالة

أنشئت لغرض مخصوص، وكأنه قصد فيها المشاكلة التامة. وقد يكون أراد الإفادة بذكر الكلم العويص وتفسير أكثر كما فعل.

ثالثاً: لا ريب في شيوع رسالة الغفران منذ عهد مؤلفها وتداولها بين أهل المغرب، ولاسيما أهل الأندلس. وكان يحكمها لذلك العهد ملوك الفضل وبدور السعد – بنو عباد. ثم حكمها يوسف بن تاشفين، ثم حكمها بنو عبد المؤمن. وكان ممن صحب بني عبد المؤمن – العلماء المُتفننون مثل ابن طفيل، فإذا علمت أن مؤلفاته ومؤلفات غيره، قد ترجمها إلى اللاتينية أو إلى العبرانية ومنها إلى اللاتينية، علماء اليهود من عرب الأندلس، وإذا علمت أن الأمم الافرنجية، كانت تأخذ العلوم عن – إسلام الأندلس منذ القرن العاشر، أي قبل وفاة المعري بخمسين سنة، فقد ورد في موسوعات العلوم الفرنسية الكبيرة أن مدرسة قرطبة تخطت في شهرتها جبال البيرينيه، وأن احد الشمامسة (يدعى جيربير)، قد سار إليها فأخذ علوم الإسلام. ثم قام بعده ثلاثة قرون – باكون – أحد مشاهير العلماء في القرون المتوسطة، فنصح مزيد النصح بتعلم اللغة العربية بعد أن درسها هو. ثم جاء البابا إكليمنضوس الخامس عشر، فأمر بتدريس العربية في مدارس باريس وأكسفورد وبولونيا وسلامنك. إذا علمت ذلك كله – يقول الحمصي – لن يبقى في نفسك سبيل إلى الشك في ترجمة رسالة الغفران في جملة الكتب إلى اللاتينية.

– ثم ينتقل قسطاكي الحمصي (اعتباراً من: ص 185)، لعرض سيرة دانتي والكوميديا الإلهية: ولد دانتي في مدينة فلورنسا سنة 1265، أي بعد وفاة أبي العلاء المعرّي، بمئتين وثمان سنين. ومات سنة 1321. ولم يكن مرّ على وفاته خمسون سنة، حتى داخلت ترجمته الخرافات، حتى عدّه العامة بعد وفاته ببضع سنوات في مصاف الأولياء، وجعله بعضهم في منزلة الشياطين، وقيل أنه تجنّد سنة 1288 للدفاع عن وطنه. وأهم حوادث شبابه، كان

عشقه الذي خلّده في شعره. وفي سنة 1295، تزوج وله ولدان وبنتان، وعقب زواجه اشتغل بالسياسة. ووقع في مدينة فلورنسا اضطراب وثورات أهلية (1300-1303)، نفي في أثرها مع 600 رجل من مواطنيه، وحكم على كثير منهم بالقتل. وعقب هذه الحادثات كان ينتقل شريداً من مدينة إلى أخرى. أما رحيله إلى باريس، فيكون في سنة – 1310، ومنذ ذلك التاريخ ابتعد عن السياسة. وأقلع عن الطعن في وطنه – كما يقول الحمصي – بعد أن يهجو من حكم في نفيه عنه، وصار يحن إليه أشدّ الحنين. وجرت بعض الأحداث السياسية في وطنه، فتأمل بالعودة، لكن بلا جدوى. فكتب قصيدة – هجا بها وطنه وسكانه، وتوعدهم بنقمة إمبراطور ألمانيا، هنري السابع. وشفعها بقصيدة ثانية، حرض بها الإمبراطور على اكتساح فلورنسا – كما يقول الحمصي –فأصدرت حكومة فلورنسا ضدّ دانتي وأولاده، قراراً، بحكم القتل جواباً على قصيدته. وراح يتنقل من بلد إلى بلد. إلى أن دعاه أحد علماء النحو اللاتيني من مدينة بولونيا للقدوم إليها سنة 1318، ليعقد على رأسه الإكليل الشعري، فلم يقسم له ذلك، إذ مات سنة 1321 في بلدة – رافين.

يقول الحمصي: لم يكن دانتي مبتدعاً، بل كان في كل ما كتبه مقلداً لمن تقدمه، وإنما عدّ أشعر شعراء الطليان، لأنهم لم يكونوا ينظمون الشعر العالي الطبقة عندهم إلاّ باللاتينية. وكان أول ما نظمه، الأغاني، وذلك باللغة الطليانية، وهي لعهده، اللغة العامية. وكانت الأغاني في القرن الثالث عشر لدى جماعات الأكابر، يعدونها أسمى أنواع الشعر. وكانت أغاني دانتي في أول أمره غزلية، أي مصبوغة بصبغة العشق البشري، ثم نحا تدريجياً نحو التعبد، وشرح بكتيب نثري، أغانيه، فكان شرحه هذا ألغازاً ومعميات مغلقة، بيد أنه نال بها شهره لم ينلها من كل أناشيده. وترتسم الصَنْعَة في شعر دانتي الغزلي كله، حتى ليرى أنه يتعمد التلبس بلباس الهائمين كل الهيام، ولهذا قال كثيرون من ناقدي شعره، إنه يحتذي طريقة بعض الشعراء المشهورين لعهده، وأنه لم يلج العشق فؤاده، ولعل هذا الحكم جائر. ويضيف الحمصي: (ونحن نريد أن ننظر ونقول في ما لم يقولوه – أي في احتذائه

أسلوب شاعرنا المعري في رسالة الغفران، بل سرقة موضوعه، وتخلفه عنه في السمو والبيان).

والحمصي يقدم احتمالاً، وهو أن يكون دانتي، قد قصد مدرسة قرطبة، ودرس العربية فيها، لكنَّه يتحفظ: (وإن كان لم يقل بذلك أحد من مترجميه، إذ جميع الذين ترجموه، نقلوا عن بوكاجيه — Boccage، الذي كتب سيرة دانتي بعد ثلاثين سنة من وفاته). ثم يضيف الحمصي: (هل يعقل أن دانتي، لم يقف على كثير من الكتب المترجمة، ومن جملتها هذه الرسالة الشعرية المعاني، وهو أشعر شعراء الطليان؟).

- ثم ينتقل الحمصي إلى الكوميديا الإلهية، أو كما سماها الألعوبة، فيقول: أما الألعوبة فهي الملحمة التي اشتغل بتأليفها كل المدة الأخيرة من حياته، وهو لم يُسمّها الألعوبة الإلهية، بل الألعوبة، وإنما نعتوها بالإلهية بعد موته. وكان دانتي، متشبعاً من قراءة التوراة، وكان شديد العصبية للغة الطليانية. وقل أنْ تجد قصيدة من شعره في ألعوبته، ليس عليها مسحة من لهجة أسفار التوراة. فقد كان غرض دانتي أن ينتزع الأحياء من شقائهم في هذه الحياة الدنيا، وأن يقودهم إلى الحياة الخالدة. ولكن — كما يرى النقاد — دانتي استعان في هبوطه إلى جهنم، وفي معراجه على المطهر، بروح فيرجيل شاعر اللاتين، وهو في مذهبه من أهل النار، لأنه كان وثنياً، بل أن يدعوه بيا أبت، ويا أبي الحبيب، ويا معلمي، ويا مرشدي الحكيم. ولا يخفى ما في ذلك من التناقض، إذ كيف يجوز له، وهو النصراني الكاثوليكي المتحمس أن يستعين بروح ملعونة خبيثة هي روح فيرجيل الوثني). ويعلق الحمصي على ذلك بقوله (إن دانتي بذلك، يريد أن يسميه أهل عصره ابن فرجيل أو خلفه، لشهرته البعيدة في الشعر اللاتيني ولشعره هو في الإنشاء الحلو الجديد، كما كانت تسمى يومئذ اللغة الطليانية. وقد يقال إنه، كرر كثيراً قراءة سفر الرؤيا المعروف برؤيا يوحنا، ورغب في محاكاة سفر من أسفار التوراة أو الإنجيل. ويضيف الحمصي: وزعم

بعض شراحه في عهد دانتي، روايات عن عروج بعض القديسين في العصور الأول للمسيحية إلى السماء، وكلها من الخرافات الموضوعة، التي ما فتئت تتجسم منذ القرن الثامن، قرناً فقرناً، حتى بلغت القرن الثالث عشر من جسامة الوصف والإرهاب والتهويل عن العذابات التي تصيب أهل الجحيم ما لا يحيط به وصف، وأن هذا ما دعا دانتي إلى نظم ألعوبته. وقد يكون في ذلك شيء من الحقيقة، لكن ما قدمته كتب الأديان، لم تترك مجالاً لواصف.

ويصل الحمصي إلى نتيجة، هي أن دانتي قرأ رسالة الغفران العربية أو ترجمتها، ورأى أن يقلدها على سجيته. وليس في هذه الموزانة، ما يحطُّ من قدر دانتي، ببيان سرقته الموضوع من شاعرنا المعري الفيلسوف، ولكن لنُعلم نفراً يجهلون آدابنا: فالألعوبة الإلهية التي يفاخر بها ثمانون مليوناً من البشر، بل أوروبا بأسرها، وأضف إليها أميركا واليابان، جعلت مؤلفها ثالث شعراء الدنيا. إذ لم نجد أن الأمم الافرنجية لا تعرف الشعر العربي، فهم إذا تكلموا عن الشعر والشعراء، كان كلامهم عن اللغات اليونانية واللاتينية والسكسونية وسائر لغات أوروبا، فتفاخرهم بالألعوبة الإلهية، يعود — في الحقيقة إلى المبدع المبتكر الحقيقي، وهو أبو العلاء. ثم يقدم — قسطاكي الحمصي — ما سماه الدلائل والبرهانات التالية:

أولاً: إن كل من تقدم دانتي من كتاب الفرنجة وشعرائها، لم يرو عن أحد من أولئك الأبرار الذين نسبوا إليهم، العروج إلى السماء أو الهبوط إلى الجحيم، أنه هو نفسه عرج أو هبط. وهذا أقدمهم بولس الرسول، يحكي عن السماء فقط. ثم بعده — يوحنا — لا يتكلم عن سواها. وأما من جاء بعدهما، فإمّا أن يحكي عن عروجه إلى السماء كالقديس ساتو والقديس باربتو والقديسة كاترينا، أو عن المطهر كالقديس باتريس، أو عن جهنم، فقد رووا، كما رووا عن سواه، ولم ينفرد عن كل هذه

الجماعة إلاّ راهب واحد، **يدعى البيريك**. ولدى تقصينا عن موقع دير هذا الراهب – يقول الحمصي – علمنا أنه في **مدينة كاسينو بإيطاليا**، ووجدنا فيها دار كتب، حوت أربعين ألف كتاب، بينها خمسمائة كتاب مخطوط من أندر الكتب، منها نسخة خطية من الألعوبة الإلهية، وفي هذه الدار **صورة دانتي الأصلية**. فقد يكون الراهب المذكور أو يكون دانتي نفسه، أو كلاهما طالع رسالة الغفران أو الترجمة بين تلك الكتب المخطوطة النادرة. وهو –كما يؤكد الحمصي – ما لايشك فيه الناقد.

ثانياً: إنّ جميع العارجين والهابطين، قد احتذى متأخرهم على مثال المتقدم، فكان مجمل كلامهم عن الفردوس أو الجحيم، على اختلاف في اللفظ وطرق الوصف والتعبير، واتفاق في وحدة الصورة وإن اختلفت ألوان التصوير. إذن دانتي لم يذهب إلى محاكاة هؤلاء.

ثالثاً: إنّ هوميروس أشعر شعراء اليونان وفيرجيل أشعر الرومان، قد سلكا في أشعارهما على نقل الحوادث التاريخية ورواياتها، و لم نعثر على كثرة ما بين أيدينا من كتب الافرنج وغيرهم على الطريقة التي جرى عليها المعري في رفع مخاطبه إلى الفردوس العلوي. وكأن دانتي لفرط ما أعجبته، رأى أن يكون هو نفسه ابن قارح عصره، ولهذا اختار فيرجيل دليلاً في تلك الهاويات المظلمات، وكأني به – يقول الحمصي – اخذ كلام أبي العلاء على ظاهره، ففهم أن ذلك عروج تقوى وخشوع. وأنّى له أن يتبطّن ما وراء ظاهر اللفظ من المغامز، وهو ليس ابن اللغة المتمكن منها. لقد كان يطمح ببصره إلى المجد وإنْ جعل وسيلته العلويات، وفي نفسه الحقد والعداوة، وغيرها من خسائس الأرضيات، فطرح في جهنم من شاء من خصومه واستعمل اسم فيرجيل ليشتهر. وقد صرح دانتي بأنه يعد نفسه سادس شعراء الدنيا، مع أن أوروبا في القرن الثامن عشر اعتبرته ثالث شعراء الدنيا.

رابعاً: إن أكثر تشبيهاته وتصوراته، فقيرة محدودة، لا تبعد كثيراً عن فلورنسا مسقط رأسه، أو ما حولها من القرى، أو زافين، وهي المدينة التي قضى بها آخر حياته. وأغلب محادثاته مع أهل النار، تدور حول حوادث أيامه السياسية في تلك الناحية الصغيرة في إيطاليا، وكأنه ينتقم من خصومه. وعلى الجملة فقد كان مملوءاً أنانية، كثير التطلع إلى المجد، وهذا ينفي حماسه الديني.

خامساً: جعل جهنمه في أسفل الطبقات الأرضية، حسبما كان يذهب عامة أهل عصره، وأن المطهر أعلى منها طبقات، وأن فردوسه فوق أرفع جبال الأرض. فلم يرتفع عن سمتهم برأي. أما تشبهه بأسفار التوراة، فيظهر في أغنيته التاسعة في الفردوس.

سادساً: لم يسبق لأحد ممن عرجوا – في زعمهم – على جهنم أو على السماء، أن رأى أحداً من أصحابه أو أعاديه أو أنه خاطبهم وخاطبوه وعاتبهم وعاتبوه، إلاّ ما صوره لنا المعري في تمنياته لابن القارح. ثم مشى على آثاره دانتي في ألعوبته، فاحتذى عين مثاله ونسيج منواله. على أن دانتي، وإن كان قد تصرف في بعض المسروق تصرفاً بعيداً، وفي بعضه الآخر لم يزد على أن قدم وأخر وأبدل الأسماء. فإن الناقد المنصف يعترف معنا –كما يؤكّد الحمصي– بصراحة السرقة.

* * *

– ثم ينتقل قسطاكي الحمصي إلى ضرب أمثلة التشابه التطبيقية بين رسالة الغفران والكوميديا الإلهية:

1. في رسالة الغفران ورد أن ابن القارح، وقف في باب الجنة، يستأذن رضوان في الدخول، فطلب منه جوازاً ولما لم يكن بيده جواز، رشاه بقصيدة لم تفعل شيئاً في نفس رضوانه. ثم وقف عند السراط واستشفع بالزهراء، فأمرت إحدى جواريها بإجازته. أما دانتي فقد صب هذه الحكاية في القالب التالي: قال في أغنيته الأولى من

جهنم، إنه سأل فيرجيل، كيف كان حضوره إليه في الغابة المهلكة، وفي ذلك المقام المخيف. فأجابه فيرجيل أن بياترس — وهو اسم معشوقته — قد استدعته من مقره، واستحلفته أن يذهب، وينجد محبوبتها ويسعف ملتمسه، وأن شفقتها على محبوبها هي عذرها في التماسها هذا منه، وإنها وعدته بالثناء عليه عند عودتها إلى سيدها (ربها). ويعلق الحمصي قائلاً: (هي قصة ابن القارح مع رضوان والزهراء وجاريتها بعينها!. هذه حكاها أبو العلاء عنه في الفردوس، ودانتي يرويها بلسان فيرجيل، عما جرى له في جهنم. والأسماء مختلفة فقط).

2. كما اجتمع ابن القارح في الفردوس مع جماعة من الشعراء الزنادقة، فإن دانتي يجتمع في جهنم مع أعاظم الشعراء الوثنيين، وهم: (هوميروس وهوراس وأوفيد ولوكانس). ثم يدخل قصراً ذا سبعة أبواب — حكاية عدد السبعة — ويجتمع بطوائف من فلاسفة اليونان والرومان، ويذكر اسم ابن سينا وابن رشد، وأسماء بعض القياصرة، وبينهم صلاح الدين الأيوبي.

3. كما صور المعري تلاعن ابن القارح والشيطان، وتناشد إبليس، الزبانية، أن يجذبوا ابن القارح إلى أعماق جهنم، وجوابهم له، ليس لنا يا أبا زوبعة على أهل الجنة سبيل... فإن دانتي يقول في الأغنية السابعة: وصاح بلوتس بصوت أجش: (يا أبت إبليس، يا أبت إبليس اجذبه...).

4. في الأغنية الثامنة عشرة، يذكر جسراً قديماً (في جهنم)، وقف عليه مع مرشده، ورأى عدداً عظيماً من أهل النار وهم يجلدون شيخاً عظيم الهيكل لا يظهر عليه أثر للألم... فكأنه يعيد ما ذكره المعري عن بشار بن برد، بلفظ مختلف وأسماء أعجمية. أما حكاية الجسر القديم فهي حكاية السراط في رسالة الغفران.

5. يقول إنّه وجد عند باب المطهر شيخاً هو بوّاب المطهر، يمنعه من الدخول (قصة رضوان عند المعرّي). ويكرر فيرجيل حكايته عن امرأة نزلت من السماء، وطلبت إليه أن

يأخذ دانتي في ظل حمايته. ثم يقول له البواب: إن كان ثمة امرأة سماوية تحبك وتشجعك، فلا حاجة بي إلى مجاملتك ومديحك، بل يكفيني أن تخاطبني باسم المرأة التي أرسلتك. وكأن دانتي أعاد قراءة رسالة الغفران، ووجد أنه لم يشر في ألعوبته إلى حكاية قصيدة ابن القارح في مدح رضوان: (عند دخول دانتي مع فيرجيل إلى جهنم ومخاطبتهما البواب)، فاستدرك ذكره وجعله مع بواب المطهر، وجوابه له: لا حاجة بي إلى مجاملتك ومديحك.

6. يرى – دانتي – نفسه مع بياتريس مع نسوة حسان نورانيات، يدرن حوله وحول بياتريس حتى تسكر معه من انوارهن وغنائهن. وكأنه يعيد بهذا المشهد: عودة ابن القارح إلى قصره في الجنة، وقد حفّت الحور بسريره.

7. تسأله بياتريس عن الأزهار التي تزين رأس المرأة النورانية، ثم تسمي له علماء ورهباناً وقديسين وشهداء بأسمائهم، وتقول له هذا استحق الفردوس بكتابه كذا والآخر بمؤلفاته: كذا – توماس الأكويني وأغسطينوس وكراتيانس ودومينكوس وغيرهم. وهو عين ما ذكر في رسالة الغفران باختلاف الأسماء عن شعراء الجاهلية.

8. يذكر – دانتي – شجرة تحيا بمائها وتثمر دائماً ولا يسقط ورقها. أما أثمارها فأرواح سعيدة كان لها شهرة على الأرض قبل أن ترتفع إلى السماء. والحقيقة أنها هي شجرة ابن القارح في الجنة تنفض من الجوز، عدداً لا يحصيه إلاّ الله. تنشقّ كل جوزة عن أربع جوار يرقصن على أبيات الخليل.

9. يزعم – دانتي أنه يخاطب النسر في الفردوس والنسر يجاوبه، كما هو شأن ابن القارح في مخاطبته للأسد وركوبه بعض دواب الجنة.

- ثم يصل قسطاكي الحمصي إلى (الخاتمة **214-246**)، حيث يقرر أن الألعوبة الإلهية هي بنت رسالة الغفران. وإن قيل إنّ أبا العلاء كان غريباً عن دانتي في اللغة والدين، قلنا – الحمصي – إنّ (فيرجيل)، لم يكن فيها أقرب إليها، ولكن أنّى له أن يشير إلى اسم

المعري، وفي ذكره أسرع تنبيه إلى فضيحة الألعوبة. ثم يشير الحمصي إلى أن الألعوبة اشتملت على شتّى الأغراض، حتى بات كل واحد من هذه الأغراض غريباً في مكانه بعيداً عن بيئته، وحتى باتت الألعوبة الإلهية جديرة بأن تسمى حكايات بيتية وأخبار بلدية أو كشكولاً حوى معجماً صغيراً من الأسماء المشهورة والمجهولة، ومن مبادئ بعض العلوم وآراء سياسية وفلسفية وشرعية ودينية وعلمية وشعرية ولغوية، وكله متداخل بعضه في بعض بنظم شعري. ثم يستمر — الحمصي في نقد الألعوبة الإلهية — فيأخذ عليها: الخلط في الأوزان هو من أفحش عيوبها. كما يرى أن جمال التخيل أعظم أركان الشعر، وأن أعذب التخيُّل ما اجتمع فيه الحس بأنواعه، مما تعشقه النواظر والمسامع، فأي سرور لها في ذكر الوحوش والأحناش، ووصف أشكالها القبيحة ونهشها الأجساد البشرية على ضروب لم تمر في خاطر عاقل. ويضيف: وأي لذة في وصف النيران والجليد وتصوير أناس قطع نصف جسمهم طولاً وباتت أمعاؤهم وأكبادهم تسيل منها الدما؟!. ولعمري أن هذا الباب من أبواب الشعر — يقول الحمصي — لم يخطر في مخيلة شاعر عربي، ولا أحسبه يدخل في أبواب الشعر الأعجمية. ثم يستطرد الحمصي — استطرادات كثيرة في ضرب الأمثلة، حول مفهوم الشعر لدى هوميروس وفيرجيل من حيث حسن الترتيب والتبويب في الحوادث لدى هوميروس، ومن حيث أن فيرجيل لا يتباعد من موضوعه. ومن العيوب التي عدّها نقاد الافرنج على الشعر العربي، أن الشاعر الجاهلي هو بطل روايته. فلا يكاد يخرج عن نفسه). ويتساءل الحمصي: فما بالهم تغاضوا عن عدّ هذا العيب الواضح في ألعوبة دانتي، فإنه جعل نفسه بطل روايته. ذلك ينعى على (الألعوبة) أنها لم تكن باللغة اللاتينية الفصحى، بل كانت لغة عامية بلغة الأغاني وما فيها من عيوب. ومن عيوب الإنشاء الفاضحة تكرار الألفاظ والمعاني، فالتكرار في ألعوبة دانتي، ممّا يبلي بالسأم. ومن عيوب الألعوبة أنها لم تتجرد عن السلفيات. وهي مشبعة بالأنانية، فالخائن فيها من لا يرى رأي دانتي أو يخالف مذهبه: فقد شتم — دانتي — الأمة الفرنسية في غير موضع من ألعوبته،

وهو لا يأبى إغراء ملك غريب باكتساح بلاده، وإنزال أشد العقوبات بأهل وطنه، بل كان يتلذذ بعذابات أهل وطنه في جهنم. ومن أشد عمى تعصبه أنه يقذف في جهنمه، بكل من يمرّ في باله أو تحت رأس قلمه من مخالفيه في الرأي أو في الدين.

وبقي القول إنّ دانتي أراد أن يحول رسالة الغفران من رسالة دعاء إلى أفكوهة شعرية أو ألعوبة تمثيلية ولذلك دعاها بالألعوبة. غير أن تسميتها بالألعوبة – Comedia – لا يعني أنه وضعها كما وضع بعده شكسبير وموليير وراصين وغيرهم ألعوبالهم للتشخيص في دور التمثيل والملاعب، لأن مراده منها ينافي هذا الغرض، لأسباب عديدة منها: لا يمكن تمثيلها في ليلة واحدة وطريقة التشخيص المتتابع ليست مألوفة في أوروبا. ومنها أن كل ما صوره في جهنمه ومطهره، صوره في ظلمات مدلهمات ورياح منتنة ومياه نارية سوداء، وذلك كله مما يستحيل مشاهدته أو تصوره بغير اللفظ. ومنها أن دانتي – لم يكن ليرضى بتمثيل الفردوس وأرواح القديسين والقديسات والملائكة، بل الله جل جلاله على مسرح في ملعب، كما يقول الحمصي.

أما تسميته إياها بالألعوبة Comedia، فهو مأخوذ من الاشتقاق الأصلي اللاتيني لهذا اللفظ ومعناه أغنية أو أغان باليونانية. ولعلهم اشتقوا من هذا اللفظ أيضاً لفظ – كوميك Comque أي مضحك، وهذا مشتق من الأصل اليوناني – Comus، وهو اسم إله الولائم عند اليونان. ومن هذا الاشتقاق يتضح لنا – يقول الحمصي – أن غرض دانتي، لم يكن نظم ألعوبة للتفكه والتشخيص، بل أغنيات يتغنى بها في البيوت والكنائس، لكي يبجل ناظمها، ويعد في جماعة القديسين. ومن أظهر عيوب ألعوبة دانتي، بعدها عن المعقولات أي مخالفتها للمنطق، مثال ذلك أن الشاعر دانتي يتخيل جسم محبوبته شفافاً تركب من عنصر الهواء.

وإذا نظرنا إلى ما بين المعري ودانتي في التخيُّل – يقول الحمصي – نجد في تخيل المعري شيئاً من شبه الإمكان وآخر من شبه المعقول، أما دانتي، فهو يموّه أكاذيب يلفقها وغرائب

ينمقها، ليظهر براعة اختراع الموهومات. نعم لقد جاء في كلام أبي العلاء شيء، مما يخالف المعقول كقوله: تنشق كل جوزة عن أربع جوار، إشارة إلى أربع أقسام الجوزة، إلاّ أنه في ذكره ذلك، يردّد ما كان شائعاً بين معاصريه من باب المزاح والهزل.

لقد صوّر أبو العلاء جهنّم، صورة لا تتجاوز معقول السامعين، فإنه جعل شراب أهل الفردوس — خمراً سائلاً ورحيقاً مشموماً. وجعله أنهاراً، لشغف العرب به. وذكر الطاسات والأكواز والأباريق وهي مألوفة لدى العرب. أما دانتي فإنه لما أغار على هذا الوصف، وسرق معانيه، عمد إلى التخليط، لإخفاء مواضع المسروق ومنابعه، فصور لعبة بين أناس على بحيرة نارية وبينهم من يمسك ساعدي أحد الشياطين، ليوقفه عن جلد رفيقه ... الخ القصة. ويعلّق الحمصي: (أيكون في جهنم لعب بين المغضوب عليهم والشياطين؟. وهذا يخالف المعقول. ويتوقع الحمصي أن يتهم بالتعصب لأبي العلاء، فيقول: **ومعاذ الله أن نقف غير وقوف الإنصاف في الموازنة والنقد، أو أن تكون خدمتنا العلمية غير الحقيقية، ورائدنا غير الإخلاص في القصد)**. ويتابع الحمصي هجومه على دانتي: (وعندنا أن دانتي عند نظمه الألعوبة، كان قد اعتراه الوسواس أي الصَرَع، لما توالى عليه من مصائب الدهر: وأولها خذلان حبه له، ثم ضيعة مطامحه ثم خيبة آماله، ثم نفيه من بلدته والحكم عليه آخر الأمر بالقتل. فخرج من وطنه طريداً شريداً لا يملك فلساً، فلا عجب بعد كل هذا الهوان، إذا ما ابتلي بداء **الصرع أو الوسواس**[1]. وإذا صح ما نزعمه — ولا نراه إلاّ صحيحاً — زال الإشكال في وقوع الخلط الكثير الذي رأيناه في الألعوبة، ولاسيما عند الجمل الكثيرة التي لا يستخرج لها معنى. ثم عند التبصر في اللعنات التي صبها على الأساقفة والباباوات). ثم يعدد — الحمصي — الموسوسين مثل: الشاعر العربي الموسوس،

---

(1) هذا التفسير لا يقلل من عظمة (الكوميديا الإلهية)، وهو تفسير ساذج على أي حال: لقد نظر الجاحظ مثلاً إلى (الوسوسة) على أنها حالة إبداعية وليست حالة أخلاقية.

ومجنون ليلى، والشيخ عمر الفارض، وبسكال، ويُسمى الموسوسون بالفرنسية: Les hallucines. ثم يعدد الحمصي، أسباب التقديس الأوروبي للكوميديا الإلهية، ومنها: شدة تعصبهم الديني، ومنها: التيار الجارف تيار العُميّ (نسبة إلى العامة). ومنها أن الألعوبة وهي أغنيات كانت باللغة العامية، ومنها: أنها تبتدئ في جهنم، وفي التفصيل عن سراديبها ومغاورها، إلى تهويل بالوصف يترل الهلع على أعظم القلوب شجاعة، يوم كانت سيوف محاكم التفتيش. فهل يعقل أن يتغنى في مثل تلك البلاد الشقية بغير هذه الأغاني. ولاسيما أن الحكام فيها لم يكن يروق لهم سماع سواها. ومنها: أن هوى الجمهور مع المظلوم في كل حين بسبب نفي دانتي، وحسبك ما ذكره أكثر نقاد فيكتور هوغو من أن نفيه بأمر نابليون الثالث، كان من أسباب شهرته. ومن أهم الأسباب في شيوع الألعوبة الإلهية، هو موت اللغة اللاتينية وانتشار اللغة العامية بين سائر طبقات الأمة الطليانية. ولكي يكمل الحمصي – الموازنة حقها من الإنصاف: (نرى البون شاسعاً بين دانتي وأبي العلاء، فإن رجاحة عقل المعري واضحة على كل صفحة من صفحات الرسالة. أما ركن رسالة الغفران فهو الحلم والتسامح والحنان. وأبو العلاء شديد على شاربي الخمر مع معرفته أنها قديمة جداً. ولم يحرمها دين من الأديان سوى دين الإسلام. وفيلسوفنا يقول الحمصي – ليس من الإسلام في شيء. وفي الختام يقول قسطاكي الحمصي: (فلننظر في مرآة دانتي وهي الألعوبة الإلهية من حيث العقل وإصابة الرأي، فيصعب جداً على الناقد المنصف أن يرى لها في هذه المرأة شكرً أو خيالاً، فالخلط فيها أضاع الإصابة، وغشّى على العقل بستر كثيف، فنحن لا نرى عن رأينا تبديلاً – يقول الحمصي – فيما بدا لنا من وسواسه. أما أخلاقه، فكلها عبوس وكآبة وحقد وشراسة وحب انتقام وقصر نظر، ترينا مرآة دانتي، صفحات كثيرة عن علوم عصره وحوادثه مخلوطة خلطاً عجيباً. فكأنها صورة كتاب ميت لا صوت لسان حي).

بعد هذه القراءة المونتاجية التي تعتمد على لغة المؤلف قسطاكي الحمصي، نحاول تقديم الملاحظات التالية:

أولاً: يستخدم قسطاكي الحمصي – 1935 – اصطلاح (الموازنة)، ويطبق دراسته على عملين من أدبين مختلفين في اللغة: رسالة الغفران العربية والكوميديا الإلهية الإيطالية، فالدراسة تدخل في إطار العمل التطبيقي في الأدب المقارن، دون أن يشير الحمصي نظرياً إلى مفهوم الأدب المقارن ولا إلى الاصطلاح، رغم أنّ ما قام به يدخل في هذا الإطار، متشابهاً في تطبيقه مع المنهج الفرنسي التاريخي. وهو يحاول بكل الوسائل العلمية منها وغير العلمية، إثبات التأثير والتأثر، لكنه في عمله التطبيقي هذا لا يستطيع تقديم التشابهات القوية المحتملة، رغم أنه يحاول الإيحاء بكل الوسائل أنها تشابهات مؤكدة.

ثانياً: يقع المؤلف في استطرادات خارج النص، ومعظمها لا ضرورة له. كما يقع في التكرار لبعض الأفكار انطلاقاً من إصراره على محاولة تأكيدها.

ثالثاً: تبنى المؤلف، آراء وأفكاراً غير مؤكدة، حيث يبني عليها نتائج يحاول الإيحاء أنها مؤكدة مثل قوله إنّ أبا العلاء المعري: (لا يدين بمذهب من المذاهب، ولم يكن يعتقد بدين من الأديان، وليس من الإسلام في شيء)، وأن دانتي اعتراه الوسواس والصرع عند كتابته الكوميديا الإلهية بسبب منفاه، وأنه خائن لوطنه. كما أن قسطاكي الحمصي يعتمد على احتمالات غير مؤكدة حول ترجمة رسالة الغفران أو اطلاع دانتي عليه.

رابعاً: رغم قوله أكثر من مرة أنه يعتمد أسلوباً علمياً بعيداً عن التعصب، إلاّ أن أوصافه التي قدمها لدانتي والكوميديا الإلهية، مليئة بالتعصب لرأي مسبق، وغير مؤكد، وهو

حتمية تأثر دانتي بأبي العلاء، وهذا واضح من الأوصاف غير العلمية لدانتي والكوميديا الإلهية، ويصل بعض هذه الأوصاف إلى درجة السذاجة أحياناً.

خامساً: هناك بعض المفاهيم النقدية التي طرحها الحمصي التي تبدو صحيحة، ولكنه حين يطبقها على الكوميديا الإلهية، وعلى رسالة الغفران، يخرج عن الموضوعية، فتبدو متناقضة. وهو ينطلق أصلاً من مفهوم (السرقة الأدبية) أو ما نسمّيه: (التلاصّ)، والأمر ليس هكذا. وهناك آراء خاطئة كثيرة لا تحتاج إلى نقاش، كما أن هناك مفاهيم أخلاقية لا علاقة لها بالنقد الأدبي كما طرحها الحمصي. وتبقى ميزة الحمصي الواضحة في كونه أول من أجرى دراسة تطبيقية مباشرة في هذا الموضوع، ولكنه لم يكن أول من عرف بالتأثير والتأثر بين العملين. كما كان مثقفاً بثقافة موسوعية، حاول الاجتهاد في الموضوع حتى لو كانت بعض اجتهاداته خاطئة.

4. محمد غنيمي هلال:
الرائد المنهجي للأدب المقارن، 1953

ولد محمد غنيمي هلال في قرية – سلامنت، مركز الابراهيمية، بمحافظة الشرقية بمصر، في 1916/3/17م. حصل على شهادة الثانوية من الأزهر، ثمّ التحق بكلية – دار العلوم – جامعة القاهرة – حالياً، وتخرّج فيها عام 1914. حصل على الدكتوراه في الأدب المقارن من جامعة الصوربون في فبراير عام 1952. والتحق بعد عودته، أستاذاً – بكلية دار العلوم بجامعة القاهرة، للنقد الحديث والأدب المقارن. كذلك عمل أستاذاً بجامعة الخرطوم، وفي جامعة الأزهر، ومعهد الدراسات العربية بالقاهرة. وتوفي بتاريخ 1968/7/27[1]. وله عدة كتب أهمها: 1. الأدب المقارن، 1953. 2. النقد الأدبي

---

(1) فاروق شوشه: مجلة فصول، القاهرة، أبريل، مايو، يونيو، 1983 – ص: 147.

الحديث، 1958. 3. الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، ط2، سنة 1950. 4. ليلى والمجنون، أو الحب الصوفي، للشاعر عبد الرحمن الجامي ومصادره العربية. 5. ترجمة كتاب: ما الأدب، لجان بول سارتر، 1961. 6. مختارات من الشعر الفارسي، 1965، وغيرها من المؤلفات والترجمات، إضافة لأطروحتين بالفرنسية.

* * *

– عندما صدر كتاب (الأدب المقارن) لغنيمي هلال عام 1953، لم يكن قد صدر أي كتاب منهجي في الأدب المقارن، باستثناء – ترجمة كتاب بول ڤان تيغم الشهير عام 1945، وباستثناء بعض الدراسات المتفرقة التي تعبّر عن إرهاصات بميلاد الأدب المقارن: عبد الرزاق حميدة (في الأدب المقارن، 1948)، وإبراهيم سلامة (تيارات أدبية بين الشرق والغرب: خطّة ودراسة في الأدب المقارن، 1952)، ونجيب العقيقي (الأدب المقارن، 1948)، إضافةً لمقالات خليل الهنداوي وفخري أبو السعود... وغيرهم. وكانت هذه الدراسات، أقرب إلى مادة (الآداب الأجنبية) منها إلى الأدب المقارن بمعناه الفرنسي. لهذا يمكن اعتبار كتاب غنيمي هلال في العالم العربي، أشبه بكتاب بول ڤان تيغم في فرنسا، من حيث القيمة والتأثير، قياساً على زمانه.

– بدأ غنيمي هلال بتقديم تعريف تفصيلي لمفهوم الأدب المقارن على النحو التالي:

(يدرس الأدب المقارن، مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقّدة، في حاضرها أو في ماضيها، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر، أيّاً كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر: سواءٌ تعلّقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات، والمواقف والأشخاص التي تُعالج أو تُحاكى في الأدب، أو كانت تمسُّ مسائل الصياغة الفنية أو الأفكار الجزئية في العمل الأدبي، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة، كما تنعكس في

آداب الأمم الأخرى، بوصفها صلات فنيّة، تربط ما بين الشعوب والدول، بـروابط إنسانية، تختلف باختلاف الصور والكُتّاب. ثمّ، ما يمتّ إلى ذلك بصلة، مـن عوامـل التأثير والتأثر في أدب الرحّالة من الكُتّاب. أما الحدود الفاصلة بين تلك الآداب، فهي اللغات. فالكاتب أو الشاعر إذا كتب كلاهما بالعربية، عددنا أدبه عربياً، مهما كـان جنسه البشري الذي انحدر منه. فلغات الآداب، هي ما يَعتـدُّ بـه الأدب المقـارن في دراسة التأثير والتأثر المتبادلين بينهما).

- وفما يلي بعض الملاحظات حول هذا التعريف للأدب المقارن:

أولاً: يعتمد غنيمي هلال، المنهج التاريخي الفرنسي الذي كـان سـائداً في فرنسـا — الأربعينات من القرن العشرين، عندما كان يدرس الأدب المقـارن في الصـوربون، خصوصاً عند: بول ڤان تيغم وغويار وبالدنسبرغر... وجان ماري كاريه (أسـتاذ غنيمي هلال)، فهو يركّز على الصلات التاريخية المؤكدة. ومن الطبيعي والواضح أنّ تأثير: بول ڤان تيغم وغويار، بشكل خاص، يكاد يصل عند غنيمي هلال إلى درجة النقل شبه الحرفي لأفكار عديدة، ومنها: مكوّنات تعريف الأدب المقارن. فقد يكون — الأسد — حسب تعريف بول ڤاليري — عدّة خراف مهضومة.

ثانياً: يؤكد غنيمي هلال على ضرورة إثبات التأثير والتأثر، وبلغة اليـوم، يـرفض مبـدأ التشابه والتوازي الأمريكي.

ثالثاً: يعترف بشروط اختلاف اللغات، كشرط للمقارنة. وهذا المبدأ أساسيٌّ في المدرسـة الفرنسية. ومعنى ذلك أن المقارنة بين الأدب الأمريكي والأدب الإنجليزي مرفوضة. كذلك لا يمكن أن نقارن بين الأدب الفرنسـي والأدب الفرانكوفـوني المكتـوب بالفرنسية، رغم اختلاف الهُويّات والأفكار، لأنهما كُتبا بالفرنسية، أي أنهما كُتبـا بلغة واحدة. وكأن اللغة وحدها هي كلُّ هويَّة الإنسان الثقافية.

رابعاً: يركّز غنيمي هلال على تناول: الأفكار – الموضوعات – الأجناس، والمذاهب الأدبية – المواقف – النماذج – الصور المتبادلة بين الشعوب... وأيضاً: الصياغات الفنية – وأدب الرحلات... الخ. وهذا ما يجعل المعرفة التاريخية والفكرية، تطغى على دراسة (طبيعة الأدب)، بعيداً عن مبدأ – نقاء النوع، كتفكير غير واقعي.

– ثم ينتقل غنيمي هلال إلى الإشارة إلى أنّ أهميّة الأدب المقارن، تكمن في كشفه عن: (جوانب تأثر الكُتّاب في الأدب القومي بالآداب العالمية، وما أغزر هذا التأثر). كما ينتقد تسمية الأدب المقارن، ويصفها بأنها (**ناقصة**)، ويقترح بديلاً لها: (**التاريخ المقارن للآداب**) أو (**تاريخ الآداب المقارن**)، تماماً كما اقترح بعض الفرنسيين. كما يشير إلى تعريف ڤيلمان للأدب المقارن عام 1828م: (**السرقات الأدبية الأبدية التي تتبادلها كل الدول**). ويترتب على تعريف غنيمي هلال للأدب المقارن أنه يؤكد: (لا يُعدُّ من الأدب المقارن في شيء، ما يُعقد من موازيات بين كُتّاب من آداب مختلفة، لم تقم بينهم **صلات تاريخية**، حتى يؤثر أحدهم في الآخر نوعاً من التأثير أو يتأثر به). و: (لا يصحُّ أن ندخل في حسابنا، مجرد عرض نصوص أو حقائق تتصل بالآداب ونقده – **لمجرد التشابه أو التقارب**، دون أن يكون بينها صلة ما، نتج عنها توالدٌ أو تفاعل من أي نوع كان)، بل إنّ مثل هذه المقارنات – كما يقول، (**عقيمة**). كذلك يُخرج غنيمي هلال من المقارنة (**الموازنات** داخل الأدب القومي الواحد)، لأن ميدان الأدب المقارن عنده، هو: (الصلات الدولية بين مختلف الآداب). ويندرج في الأدب المقارن ما يُسمّى (**التأثر العكسي**): (كأن يقاوم الكاتب، أثر كاتب آخر في أدب أمة أخرى، فينتج من هذه المقاومة أثرها في تأليفه).

فالأدب المقارن عند غنيمي هلال:

أولاً: يرسم سير الآداب في علاقاتها، بعضها ببعض، ويشرح خطة ذلك السير، ويساعد على إذكاء الحيوية بينها، ويهدي إلى التفاهم بين الشعوب، وتقاربها في تراثها

الفكري، ويساعد على خروج الآداب القومية من عزلتها، كي يُنظر لها بوصفها أجزاء من بناء عام، هو ذلك التراث الأدبي العالمي مجتمعاً. وبهذا يقضي الأدب المقارن على نرجسية كل شعب، يقف عند حدود أدبه ويحتقر غيره.

ثانياً: الأدب المقارن، **مكمّلٌ لتاريخ الأدب، والدراسات النقدية**، يدفع إلى التعاون لخير الإنسانية جمعاء.

ثالثاً: كان الأدب المقارن سابقاً، يختلط بعلوم الأدب، وهو الآن – **علمٌ مستقل ذو فروع كثيرة.**

– ثم ينتقل غنيمي هلال إلى – **تاريخ نشأة الأدب المقارن**، فيشير إلى أن أقدم ظاهرة في تأثير أدب في أدب آخر هي: (تأثير الأدب اليوناني في الأدب الروماني. ففي عام **146 ق.م، انهزمت اليونان أمام روما عسكرياً، لكن اليونان، جعلت روما، تابعة لها – ثقافياً وأدبياً**)، فقد قال الروماني هوراس: (اتبعوا أمثلة الإغريق، وادرسوها ليلاً ونهاراً). وفي عصر النهضة (الخامس عشر والسادس عشر)، اتجهت الآداب الأوروبية، وجهة الآداب: **اليونانية واللاتينية**، واكتملت حدود **نظرية المحاكاة**، عند الكلاسيكيين. ثم ظهرت: النهضة العلمية والحركة الرومانتيكية، فأثّرتا في نشأة الأدب المقارن. وللرومانتيكيين الفضل في ميلاد: تاريخ الأدب الحديث، والنقد الحديث، وقد أثرت نشأة هذين العلمين في ظهور الأدب المقارن، وظهر اتجاهان: أحدهما ينظر **إلى الأدب في علاقته بمؤلفه** (سانت بوف). ثمّ ظهر ثلاثة من نقاد فرنسا، اهتموا **بالصلات بين الآداب**،فساهموا في ظهور الأدب المقارن: تين، برونتير، جاستون باري: (واكتمل معنى الأدب المقارن على يدّ الفرنسي – جوزف تكست، فهو يُعدّ بحق، أباً للأدب المقارن). وتبعه: بالدنسبرغر... وجان ماري كاريه.

– ويقول غنيمي هلال إنّ الجامعات في أوروبا والولايات المتحدة وإيطاليا وسويسرا، تجعل أدبها القومي، مركزاً تدور حوله الدراسات المقارنة. وتفسح فرنسا مجالاً للأدب

المقارن في المدارس الثانوية، يتعلم فيها الطالب، الصلات بين الأدب الفرنسي والآداب الأجنبية. فكل طالب، يختار أدبين أجنبيين، يقارن بينهما مثل: الأدب الإيطالي، الإسباني، الإنجليزي، الألماني، ويدرس التيارات الأدبية الأجنبية الكبرى في آخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين، بشكل مُبسّط. وقد جاء في ديباجة مناهج التعليم الثانوي بفرنسا عام 1925 ما يلي: (يهمّنا حقاً أن التلميذ أولاً أن يعرف شيئاً عن كبار الكتاب غير الفرنسيين مثل: دانتي، ثربانتس، شيكسبير، جوته، كما يتعرف إلى لمحة عن علم الآداب المقارنة). ثمّ ينتقل غنيمي هلال إلى وضع الأدب المقارن في **الجامعات العربية عام 1953**، فيقول: (نشأ الأدب المقارن عندنا في الربع الثاني من القرن العشرين، لكن دون استعداد له. **فقامت دراسات مقارنة، كما يسمّيها أصحابها، ليست من الأدب المقارن في شيء، بل أساء أصحابها إلى مفهوم الأدب المقارن**)، لكن الوضع تغير نحو الإيجابي بعد ذلك، بفضل البعثات الجامعية إلى أوروبا. ورغم أن كثيرين قدّموا أطروحاتهم في أوروبا في موضوعات مقارنة، إلاّ أنهم كانوا يفتقرون لمنهجية المقارنة، فهناك قلة معرفة بالأدب العربي عند بعض المقارنين. وبالمقابل – هناك من أتقنوا اللغات الأجنبية، وتخصّصوا في الآداب الأجنبية، لكنهم يجهلون أمرين: معرفة الأدب العربي، ومعرفة منهجية المقارنة.

– ويتطرق غنيمي هلال لأدوات و(**عدة الباحث في الأدب المقارن**)، فيقول:

1. لابدّ أن يكون الباحث في الأدب المقارن على علم بالحقائق التاريخية للعصر الذي يدرسه.
2. يجب أن يعرف معرفة دقيقة – تاريخ الآداب المختلفة التي يبحث فيها.
3. تستلزم دراسة الأدب المقارن، أن يستطيع الباحث، قراءة النصوص بلغتها الأصلية، وأن يكون مُلمّاً بلغتين أجنبيتين، غير اللغة الفرنسية، كما هو الحال في فرنسا.
4. الإلمام بالمراجع العامة للآداب التي يقارن بينها، مثل: كتاب بول ڤان تيغم الذي يقدّم فهرساً مفصّلاً لكل ما تمّ تأليفه في أوروبا، منذ اختراع الطباعة، حتى نهاية القرن التاسع

عشر. وكتاب بالدنسبرغر وفريدريك: مراجع للأدب المقارن، وفيه ثلاثةٌ وثلاثون ألف مرجع.

- ثم يدرس غنيمي هلال - ما يُسمّيه: ميدان البحث في الأدب المقارن، فهو يدرس **عوامل انتقال الأدب من لغة إلى لغة أخرى**، فيشير إلى عاملين هما: الكتب والمؤلفون. كما يدرس **الأجناس الأدبية**، ويتمّ ذلك على النحو التالي:

1. تحديد الجنس الأدبي بقواعده الفنية الواضحة.
2. يقيم الباحث الأدلّة على تأثر الكاتب أو الكتّاب بالجنس الأدبي، موضوع دراسته.
3. تحديد مدى تأثر الكاتب بالجنس الأدبي المراد درسه، وعوامل هذا التأثر، كما يدرس - **الموضوعات الأدبية**، وتأثير كاتب ما في أدب أمة أخرى، كذلك **دراسة المصادر، والتيارات الفكرية**، ودراسة بلد ما، كما يصوره أدب أمّة أخرى.

ثمّ - يقرأ غنيمي هلال، **عوامل عالمية الأدب**، أي خروج الأدب من نطاق اللغة التي كتب بها إلى أدب لغة أو آداب لغات أخرى. وهناك أسس عامة لعالمية الأدب:

1. اختيار الأدب المتأثر من الآداب الأخرى، ما يتطابق مع احتياجاته، ليكمل دوافع تقدمه ونهضته.
2. محور التأثر في الأدب أو الإفادة من الآداب الأخرى هو الأصالة: أصالة الأفراد وأصالة القومية، وبها تتحقق المحاكاة الرشيدة المثمرة. ويقع الخطر في التقليد الأعمى.
3. وهذه الدعوات تتوجه إلى الصفوة من ذوي المواهب الذين يخرجون من نطاق أدبهم، تلبية لحاجتهم الفكرية والفنية، أينما وجدت. وهم يتبعون روح الحركة الفنية والفكرية واتجاهها العام، وقد يرون في عيون الآداب الأخرى، ما لم يره مؤلفوها أنفسهم.
4. ليست صنوف التأثر الأدبية، سوى بعث وتوجيه، تفيد منها الصفوة من كتّاب الأدب القومي، وهي بمثابة التلقيح والإخصاب للأدب، أو بمثابة بذور فنية وفكرية، تُستنبت في آداب غير آدابها، متى تهيأ لها الزمن الملائم والعوامل المساعدة.

5. لأبُدّ أن تتهيّأ لها حالة استقبال مناسبة لدى الكاتب المتأثر في أدبه بالكتب والمؤلفين الذين تأثر بهم.

6. هناك عوامل عامة لعالمية الأدب، كشعور الأدب القومي بعدم استجابته للمتغيرات العصرية. وتلعب الهجرات أيضاً، دوراً مهماً في التأثير والتأثر. كذلك: الحروب، والغزو القديم والحديث.

7. أما العوامل الخاصة لعالمية الأدب: دراسة **الكتب** ودراسة التراجمة بين الأدبين، وكتب النقد والصحف والمجلات، وأدب الرحلات. كذلك دراسة — الوسطاء في الأدب.

– ويدرس هلال، **الأجناس الأدبية**: (فالأجناس الأدبية لها طابع عام وأسس فنية بها يتوحّد كل جنس أدبي في ذاته، ويتميّز عمّا سواه، بحيث يفرض كل جنس أدبي نفسه بهذه الخصائص على كل كاتب يعالج فيه موضوعه، مهما كانت اصالته، ومهما بلغت مكانته من التجديد). وفكرة الجنس الأدبي، هي: (فكرة تنظيم منهجي، لا يمكن أن تنفصل عن النقد). ويُصنّف هلال الأجناس الأدبية على النحو التالي: **1. الملحمة**: الإلياذة والأوديسّا والإنياذا، والكوميديا الإلهية، وملحمة السيد الاسبانية، وملحمة الزير سالم العربية، كذلك: ملحمة أبي زيد الهلالي. **2.المسرحية**: مسرحيات سوفوكليس، أسخيلوس، أرستوفانيس، موليير، درايدن، ابن دانيال العربي، أحمد شوقي، ماترلنك، بريشت. **3. الخرافة، أو الحكاية على لسان الحيوان**: إيسوب، كليلة ودمنة، حكايات لافونتين. **4. القصة**: ظهر النثر القصصي في الأدب اليوناني في القرن الثاني بعد الميلاد، وتأثرت القصة اللاتينية بالقصة اليونانية، وأشهرها: قصة (الحمار الذهبي) لأبوليوس في النصف الثاني للقرن الثاني بعد الميلاد، ثم قصص الفروسية في العصور الوسطى، وقصص الرعاة، وقصص الشُطّار، والمقامات العربية، والقصة التاريخية عند والترسكوت، وألف ليلة وليلة، والتوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي، ورسالة الغفران للمعرّي، وحي ابن يقظان لابن طفيل، وروبنسون

كروزو لديفو، وغيرها كثير. ثم يدرس هلال: العروض والقافية، وأثر الموشحات في شعر التروبادور والسونيت. وبعد ذلك ينتقل إلى: المواقف الأدبية والنماذج البشرية: فالقضية العامة لمسرحية فاوست لجوته هي: التردد بين العقل والقلب. والموقف العام في مسرح أسخيلوس هو مسألة حرية الإرادة وسلطان القدر. ويقسم هلال النماذج البشرية إلى:

1. النماذج الإنسانية العامة: البخيل، الشخص الآثم. **2. النماذج البشرية المأخوذة من الأساطير**: بيجماليون، بروميثيوس. **3. نماذج مصدرها ديني**: يوسف وزليخا، الشيطان، قابيل وهابيل. **4. نماذج مصدرها أساطير شعبية**: شهرزاد، علاء الدين، فاوست، دون خوان. **5.شخصيات تاريخية**: كليوباترا، هيباتيا.

ثمّ يدرس غنيمي هلال – **دراسة المصادر**: دراسة كل العناصر الأجنبية التي ساهمت في تكوين الكاتب، ومنها:

1. ما انطبع في خيال الكاتب نتيجة أسفاره من: مناظر طبيعية وآثار فنية، وعادات وتقاليد قومية: مدام بوڤاري، وصالامبو لفلوبير، وأدب جيرار دي نرڤال.
2. مخالطة النوادي التي تهتم بالثقافات الأجنبية، في أرجاء وطنه: صالون مدام آني بيزانت، وتأثير الأصدقاء من الأجانب في الكاتب. وانتشار تقاليد أدبية خاصة في أدب ما، ثمّ انتقالها إلى أدب أمّة أخرى. وما يُتناقل شفهياً وعلى سبيل الصدفة، فيؤثر في إنتاج كتّاب بلد ما.
3. المصادر المكتوبة.

كما يشير غنيمي هلال إلى – **دراسة المذاهب الأدبية**: الكلاسيكية، الرومانتيكية، البرناسية، الواقعية، الرمزية، الوجودية، السريالية، المستقبلية... وغيرها. كذلك يدرس: تصوير الآداب القومية للبلاد والشعوب الأخرى: مدام دي ستال في ألمانيا، شوقي في إسبانيا، وغيرهما.

- ويقدم محمد غنيمي هلال خاتمة عن علاقة الأدب المقارن والأدب العام: **فالأدب العام هو: (الحقائق الأدبية والأفكار والمشاعر العامة التي لا تفهم في أدب واحد، بدون دراستها لذاتها في آداب كثيرة، في أصلها ونموّها وتطوّرها). فالأدب العام،** لا يكترث للحدود القومية للآداب، ولا يقتصر على أدبين أو ثلاثة، بل يتناول كلّ الآداب، وما لها من صدى في الآداب العالمية. وينظر إلى شرح العوامل التي تتحكم في تطور الأفكار والحركات والظواهر في الآداب، باعتبارها نتاجاً إنسانياً عاماً. **فغاية الأدب العام، هي:** (معرفة الأحوال المشتركة الفكرية والفنية، وتحديدها، ودراستها في مختلف أشكالها وصورها في أنواع الآداب التي يمكن مقارنتها بعضها ببعض). كما يقول هلال، نقلاً عن بول فان تيغم. ويأمل الباحثون في الأدب العام أن يظهر **(تاريخ عام للأدب العالمي).** ويرى هلال أن الأدب العام يقود إلى التجريد والتعميم، لهذا: (ينبغي أن يبقى الأدب المقارن علماً من العلوم التي تنطلق من الأدب القومي نحو الآداب الأخرى).

- وفيما يلي بعض الملاحظات على كتاب (الأدب المقارن) لمحمد غنيمي هلال:

أولاً: كان غنيمي هلال، أول رائد منهجي للأدب المقارن في الوطن العربي. وهنا ينبغي أن نربط هذه الريادة بالزمن الذي صدر فيه كتابه، أي عام 1953 وحتى أول السبعينات، حيث ظلّ هذا الكتاب حتى في السبعينات هو المرجع الأول والرئيس لتدريس الأدب المقارن في الجامعات العربية، قبل ظهور الجيل الثاني منذ مطلع الثمانينات.

ثانياً: ظلّ غنيمي هلال هو الممثل الفعلي للمدرسة التاريخية الفرنسية التقليدية سواءٌ باستخدام المنهج التاريخي اللانسوني، أو بالإصرار الدائم على إثبات صلة التأثير والتأثر، أو بالإصرار على الحدود اللغوية بين الآداب، أو برفضه المقارنة في داخل الأدب القومي الواحد، حتى لو كان هذا الأدب يتشكل من عدّة هويّات، ويكتب

بلغات مختلفة (سويسرا مثلاً)، وحتى لو كان الأدب القومي الواحد الذي يكتب بلغة واحدة، لكنه كان مختلفاً، بل منقسماً في الأفكار (ألمانيا في ظل الحرب الباردة). وقد تأثر غنيمي هلال في كتابه، بكتابين شهيرين لبول ڤان تيغم وغويار.

ثالثاً: رفض غنيمي هلال مبدأ – التوازي والتشابه، كما هو في المنهج الأمريكي المقارن، وكما هو في (الأدب العام)، حيث ظلّ مخلصاً لقرار المنهج التاريخي الفرنسي، بضرورة إثبات صلة التأثير والتأثر المؤكدة.

رابعاً: توسَّع في المقارنة خارج النص الأدبي، من خلال دراسة صور البلدان في أدب الرحلات، والصور المتبادلة بين الشعوب، وغيرها من الدراسات التي تتعلق بالعلوم الإنسانية الأخرى.

خامساً: ركّز على ضرورة الاهتمام والانطلاق من الأدب القومي أولاً، في علاقته مع الآداب الأخرى. لهذا نجد أن كتاب هلال، لم يقتصر على الأمثلة الأجنبية في المقارنة، بل كان دائماً يشير إلى مقارنات عربية – أجنبية.

سادساً: ركّز غنيمي هلال في شخصية المقارن على ضرورة، بل تلازم ثلاثة شروط: معرفة لغتين أجنبيتين، معرفة تعمق في الأدب القومي الذي ينتمي إليه المقارن، ومعرفة منهجية الأدب المقارن. وهو قد لاحظ في الخمسينات أنَّ كثيرين من أساتذة اللغة الإنجليزية واللغة الفرنسية، كانوا جهلة بمسألتين هامتين للمقارن هما: معرفة الأدب العربي معرفة جيدة، ومعرفة منهجية الأدب المقارن نفسه. إذْ لا يكفي أن نعرف لغة أجنبية، لكي نقارن. تماماً مثل – موضوعة الترجمة التي تشترط الأمور نفسها: إتقان اللغة القومية، وإتقان اللغة القومية، ومعرفة بشعرية الترجمة كعلم. ولعلّه كان يعني بعض أساتذة الإنجليزية والفرنسية الذين درَّسوا مادة (آداب أجنبية)، رغم أهميتها للمقارن)، على أنها هي الأدب المقارن!! وبالمقابل – ضعف بعض أساتذة اللغة

العربية في الجامعات في مجال اللغات الأجنبية، أو حتى عدم معرفتهم بأية لغة أجنبية، واعتماد بعضهم على الترجمة فقط، بل إن بعضهم لا يستطيع فهم الترجمة العربية فهما جيداً، بسبب عدم إلمامه بالثقافات الأجنبية بمرجعيتها المختلفة، إذْ لا يكفي أن نعرف لغة أجنبية دون معرفة مرجعيتها الثقافية. **فمعرفة اللغة والثقافة متلازمان.**

سابعاً: أشار غنيمي هلال أكثر من مرّة إلى أن المدرسة الفرنسية، تنطلق وتتمحور حول الأدب الفرنسي، بصفته شرطاً للمقارنة مع الأدب الآخر، لكنه اعتبر ذلك أمراً عادياً، فلم يوجه أي انتقاد للمركزية الفرنسية أو المركزية الأوروبية، واستسلم كذلك لفكرة (الروائع الأوروبية) دون أية مناقشة انتقادية. لهذا كانت أطروحات غنيمي هلال، أطروحات طوباوية مثالية إنسانوية في عالم يخلو من فكرة التعددية الديمقراطية، ضمن الواحد العالمي. ورغم أن غنيمي هلال، أشار إشارات هامة طيلة كتابه إلى علاقات الأدب العربي بالآداب الأخرى، إلاّ أنه نسي أن أساتذته الفرنسيين كانوا يتمركزون حول ذاتهم الفرنسية والأوروبية.

- وهكذا – رغم سوء التبويب، والاستطراد، في كتاب هلال، إلاّ أنه يظلّ الكتاب الأهم في مجاله في الخمسينات والستينات والسبعينات. لهذا، اعترف به – المؤتمر الدولي الأول للأدب المقارن بجامعة عنّابة الجزائرية عام 1983 – بصفته: الرائد المنهجي للأدب المقارن، عام 1953، مثلما اعترف المؤتمر بروحي الخالدي، بصفته: الرائد التاريخي للأدب المقارن... ونظرية الأدب... في الوطن العربي، عام 1904. والمفارقة هي أنّ غنيمي هلال، لم يُشر أية إشارة لا من قريب ولا من بعيد لكتاب الخالدي، رغم أن الكتاب، منشور في مصر، وهو أمر مستغرب إلى حدّ بعيد!!.



الفصل الثامن

الأدب المقارن في الجامعات العربية، (1946-2005):

[دراسة ميدانيّة]

1. كلية دار العلوم – جامعة القاهرة – 1946:

تأسست (**كلية دار العلوم – جامعة القاهرة، حالياً**)، في **تمـوز 1871م**، للنـهوض **باللغة العربية وآدابها**، ولتكون على نمط جامعة الصوربون الفرنسية، تهتم بـالجمع بـين الموروث والحداثة، وكانت (**مدرسة دار العلوم**)، كما كانت تسمّى في نهاية القرن التاسع عشر، بمثابة – **أوّل – كلية جامعية مستقلّة في الوطن العربي كلـه**. وفي عـام **1908م**، أنشئت (**كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول – جامعة القاهرة، حالياً**)، لدراسة أدب اللغة العربية، دراسة خاصّة غير مقيدة بمنهج وزارة المعارف أي، (جامعة أهلية). وتمّ اسـتقدام عدد من الأساتذة المستشرقين للتدريس فيها. وبتاريخ – **1946/4/24م**، **تمّ ضمّ – كليّـة دار العلوم إلى جامعة القاهرة**. وبالتالي أصبحت جامعة القاهرة، (جامعـة فـؤاد الأول)، تضمّ منذ عام 1946، كُلّيتين، تعنيان بالآداب واللغة العربية: **كلية دار العلـوم، وكليـة الآداب**. وما تزال الكلّيتان حتى الآن. ومن الطبيعي أن يولد تنافسٌ علمي بين الكليـتين: الأولى تهتم أكثر بالجمع بين الموروث والحداثة، أي كلية دار العلوم، وتهتم كليـة الآداب أكثر بالتحديث، دون إهمال الموروث. وكان هذا التنافس يظهر علانية، بسـبب تصـلّب أساتذة دار العلوم –كما قيل–، بشأن المحافظة على الشخصية الثقافية المسـتقلة لـدار العلوم، من جهة، وبسبب هيمنة المستشرقين الإنجليز والفرنسيين على سياسة كلية الآداب من جهة أخرى. وربّما كانت هناك أسباب سياسية وشخصية أخرى، لها علاقة بسياسـة التعليم في العهد الملكي الذي كان موالياً للاحتلال البريطاني في مصر. ثمّ بسياسة التحـرر والاشتراكية في عهد – الثورة المصرية، أو بصراع طه حسين الشخصي، بصـفته عميـداً لكلية الآداب في العشرينات، ضدّ أستاذه – محمد مهـدي، وضـدّ زميلـه السـابق في الصوربون، أحمد ضيف. لكن الأدب المقارن منذ عام 1938 وحتى الآن، استفاد من هـذا التنافس. فأستاذ الأدب المقارن في: كلية دار العلوم، وكلية الآداب... بجامعـة القـاهرة،

يجب أن يحصل على الدكتوراه بالتحديد من جامعة أجنبية، تحددها علاقات الدولة المصرية التعليمية. وغالباً ما كانت في السابق: **فرنسا أو إنجلترا أو اسبانيا... ثمّ** توسعت البعثات إلى باقي بلدان العالم، بما فيها: روسيا وأوروبا الشرقية، وحتى اليابان، حيث تعددت اللغات، ولكن، ظلّت الهيمنة، قائمة، للإنجليزية والفرنسية.

- وهناك روايتان حول تدريس الأدب المقارن في جامعة القاهرة، الأولى: للطاهر أحمد مكّي، والثانية: لعطية عامر. يقول الطاهر مكّي، وأنا هنا ألخّص روايته:

1. رواية الطاهر مكّي:

- (تدين الدراسات المنهجية الحديثة في تاريخ الأدب والنقد، إلى رجل، قلّما ذكره الدارسون، هو - **حسن توفيق العدل (1862-1904)**: تخرّج في دار العلوم، عام 1887، ثم سافر إلى ألمانيا، وعمل فيها أستاذاً للعربية، وتعرّف إلى عدد من المستشرقين الألمان وغيرهم من الأوروبيين. كما تعرّف إلى المناهج الاستشراقية. فألف بعد عودته، حيث عمل مدرّساً في دار العلوم، 1895 - كتاباً عن **(تاريخ آداب اللغة العربية)**. وقد وصف المستشرق الإنجليزي إدوارد براون، وصف حسن توفيق العدل، بأنه: **(أوّل من درس تاريخ آداب اللغة العربية، ووضع فيها الكتاب، ودرّسها في دار العلوم على نظام تام)**. وقد سار على نفس النهج، أساتذة دار العلوم: **أحمد الاسكندري، ومصطفى عناني**. أما في (جامعة فؤاد الأول - الأهلية)، فقد سار على نفس المنوال: **حفني ناصف، ومحمد مهدي**، وأرسلت الجامعة الأهلية: **طه حسين، وأحمد ضيف** الذي كان قد تخرج في دار العلوم، إلى فرنسا. حصل أحمد ضيف على الدكتوراه، وعاد إلى مصر عام 1918م، وعمل أستاذاً للأدب العربي في جامعة فؤاد الأول، ولكن طه حسين دسَّ له، وعمل على نقله، لكي يحتلّ مكانه. فنقل إلى المعلمين العليا عام 1925، ثمّ إلى دار العلوم عام 1932، وصار وكيلاً لها عام 1938، ثمّ عين أستاذاً بكلية الآداب - جامعة الإسكندرية عام 1940. وأرسلت

جامعة فؤاد الأول أيضاً - علي أحمد العناني الذي كان قد تخرج في دار العلوم، عام 1910م إلى ألمانيا، ليدرس تاريخ اللغة العربية، واللغات السامية، وحصل على الدكتوراه عام 1917، وعاد إلى مصر عام 1921، حيث عمل أستاذاً للغة العبرية بجامعة فؤاد الأول، ثمّ انتقل إلى دار العلوم لتدريس العبرية واللغات السامية، حيث ألف فيها كتاب: (الأساس في اللغة العبرية)، وهو أول كتاب في قواعد العبرية، يؤلفه عربي معاصر. أمّا طه حسين، فقد حصل على الدكتوراه من قسم التاريخ بجامعة الصوربون عن أطروحته: (فلسفة ابن خلدون الاجتماعية)، وعاد عام 1920م، ليعمل أستاذاً للتاريخ القديم في كلية الآداب - جامعة فؤاد الأول. لم يكن طه حسين قد درس الأدب أو تخصص فيه - كما يضيف الطاهر مكي -، وإنما كانت محاضراته في التاريخ اليوناني والشرق الأوسط في العصر الوسيط. وكان طه حسين، يريد تدريس الأدب العربي، فأزاح زميله أحمد ضيف، بالتواطؤ مع بعض الموالين للقصر الملكي، وبالتآمر مع (أجانب، ليسوا فوق مستوى الشبهات). وفي عام 1932، ذهب فخري أبو السعود في بعثة إلى جامعة إكستر بإنجلترا لمدة عامين، عاد ليعمل مدرساً في مدرسة العباسية الثانوية، ومدرسة الرمل الثانوية بالاسكندرية، حتى انتحاره عام 1940، وهو في الثلاثين من عمره. وكان فخري أبو السعود يجيد الإنجليزية، كما كان متمكناً من العربية. فترجم كتاباً لتوماس هاردي. وقدّم على صفحات مجلة الرسالة عام 1936، دراسات مقارنة بين الأدبين العربي والإنجليزي، تناول فيها موضوعات، مثل: الخيال، المرأة، الأدب المكشوف، أطوار الثقافة، الفكاهة، أسباب النباهة والخمول، الطبيعة، أثر الدين، الخرافة، أثر الفنون، شخصيات الأدباء، أثر البيئة، النقد وأثر نظم الحكم، غرض الأدب، أثر الترف... الخ. وقد قدّم أبو السعود، هذه المقالات، تحت عنوان جانبي، هو: الأدب المقارن، لكن الطاهر مكي يقول: إنها ليست من الأدب المقارن في شيء، وكانت مجرد إرهاصات مبكرة، ولم يكن لها أي صدى في الحياة الأدبية.

ويضيف الطاهر مكي، بأنه: (بتاريخ – 1938/7/25، صدر القرار الـوزاري، رقـم – 4917، متضمناً – لائحة دار العلوم الداخلية، وقد استحدثت في مناهجها الدراسـية: دراسة الأدب الأجنبي، مادة مستقلة عن اللغة الأجنبية، لطلبة السنة الثالثـة والرابعـة الجامعية. وكان الطلبة يدرسون الأدب اليوناني، والأدب الإنجليـزي. ويبـدو أن الـذين وضعوا الخطة في وزارة المعارف، – والكلام دائماً للطاهر مكي – كانوا متأثرين بمستشار وزارة المعارف المصرية – القس البريطاني – دنلوب، وتلاميذه الأوفياء. والجانب الثاني في الخُطّة، هو: الحرص على أن يذهب أوائل طلبة دار العلوم إلى إنجلترا لمدة عامين، ليتعلمـوا اللغة الإنجليزية وشيئاً من التربية، لنقل صورة (التقدم) البريطاني إلى مصر المحتلة مـن قبـل بريطانيا. وفي 1946/4/24، صدر القرار رقم 33، بضمّ كلية دار العلوم إلى جامعة فؤاد الأول، بعد موافقة مجلس دار العلوم: (على أن تحتفظ بكيانها، وطابعها الإسلامي الخاص، وباسمها التاريخي). وتضمنت الخطة – دراسة الأدب المقارن باسمه، لأول مرة في جامعـة عربية عام 1946. وكان نصيبه ساعتين أسبوعياً في السنة الثالثة والرابعة. ثمّ اقتصر علـى ساعتين للسنة الرابعة فقط. ويواصل الطاهر أحمد مكي، سـرده لقصـة تـدريس الأدب المقارن في جامعة القاهرة، فيقول: لقد تعثر تدريسه منـهجياً في الأعـوام الأولى، حيـث درّسه: عبد الرزاق حميدة، وكان قد تخرج في كلية دار العلوم عـام 1931، وأرسـل في بعثة إلى إنجلترا لدراسة التربية واللغة الإنجليزية، ثمّ درّس الأدب المقـارن في – كليـة دار العلوم – جامعة القاهرة، ثمّ في قسم اللغة العربية، بكلية البنات – جامعة عين شمس. كما درّسه: إبراهيم سلامة في كلية دار العلوم، وكان قد تخرّج في دار العلـوم عـام 1918م، وهو فرنسيّ الثقافة. درس في جنيف وجامعة باريس. ثمّ عاد محمد غنيمـي هـلال مـن فرنسا، ليعمل أستاذاً للأدب المقارن في كلية دار العلوم – جامعة القـاهرة، عـام 1953، وكان متمكنا من اللغتين: الفرنسية، والفارسية، ويعرف: الإنجليزية والاسبانية.[1]

2. رواية عطية عامر:

- أما – **عطية عامر**، فيقول إنّ كلمة (مقارن)، بدأت تظهر بوضوح في مجال الدراسات الأدبية: نرى كلمة (مقارن) أولاً في مجال الدراسات اللغوية في (مدرسة دار العلوم) عام 1924، حيث ظهرت مادة جديدة، هي: **اللغة العبرية، واللغة السريانية، ومقارنتهما باللغة العربية**). وكان ذلك تنفيذاً للمادة الثامنة من القانون رقم 1 لسنة 1924، الخاص بتنظيم – دار العلوم. ثم نشر **فخري أبو السعود**، مقالاته تحت عنوان جانبي هو: في الأدب المقارن، في مجلة الرسالة، ابتداءً من العدد 1935/1/14، وحتى 1936/12/28. ويرى عطية عامر أن **مصطلح الأدب المقارن، ظهر لأول مرّة في مقال فخري أبو السعود – السادس، بتاريخ 1936/9/21.**

ويقول عطية عامر إنّ فخري أبو السعود، لعب دوراً كبيراً وحاسماً في تاريخ الأدب المقارن في مصر. ولم يكن من أنصار المنهج التاريخي، بل كان من أنصار **الاتجاه النقدي** في دراسات الأدب المقارن، قبل ظهور المدرسة الأمريكية عام 1949 التي ترفض المنهج التاريخي. ويضيف عطية عامر بأن مرحلة جديدة في تاريخ الأدب المقارن بمصر، بدأت عندما قرّر المجلس الأعلى لكلية دار العلوم في جلسة عقدها بتاريخ 1945/10/3، أنْ يصبح الأدب المقارن، مادة جامعية مستقلة، تدرّس في السنة الثالثة والرابعة. وأصبح الأدب المقارن، فرعاً في (**قسم الأدب المقارن والنقد والبلاغة**)، وتولى رئاسته: **إبراهيم سلامة**، ولم يكن من المختصين في الأدب المقارن. كذلك درّس المادة: **عبد الرزاق حميدة**، ولم يكن متخصصاً. ثمّ ترك إبراهيم سلامة، كلية دار العلوم، ليصبح عميداً لكلية الآداب، جامعة القاهرة، عام 1953، فأدخل مادة الأدب المقارن في قسم اللغة العربية. ويضيف عطية عامر قائلاً: إنّ كتاب **فان تيغم** بترجمة: سامي الدروبي، ظهر عام 1948. ثم بدأت (**مرحلة المتخصصين**) في الأدب المقارن – كما يسمّيها – مع عودة محمد غنيمي هلال.

فقد عاد حسن التوني من فرنسا، ليعمل أستاذاً للأدب الفرنسي والمقارن في قسم اللغة الفرنسية بجامعة القاهرة. أما جامعة عين شمس، فقد قرّرت الأدب المقارن عام 1956، ودرّسه فيها غنيمي هلال. وفي عام 1957، حصل على الدكتوراه في الأدب المقارن من جامعة باريس، كلٌّ من: أنور لوقا، وعطية عامر. وكلهم من أنصار المنهج التاريخي، كما يؤكد عطية عامر نفسه. ثم عاد عبد الحكيم حسّان من لندن، بعد أن حصل على الدكتوراه في الأدب المقارن، ليعمل أستاذاً بقسم الأدب المقارن والنقد والبلاغة، بكلية دار العلوم — جامعة القاهرة، وذلك في منتصف الستينات. وعاد أيضاً في الستينات: **الطاهر مكّي** من اسبانيا، و**محمود الربيعي** من انجلترا.[2]

- وبذلك يكون الاختلاف بين الروايتين (مكّي وعامر)، قليلاً، باستثناء الخلاف في بعض التواريخ، والخلاف حول أهمية فخري أبو السعود أو عدمها، لكنَّ الطاهر مكي، يتميّز، بشرح الخلفية السياسية لبعض القضايا، أي أنه قرأ الحادثة، قراءة طباقية.

- **وهكذا نصل إلى النتائج التالية:**

أولاً: تأسست (**كلية دار العلوم — جامعة القاهرة**)، عام 1871م، **تحت اسم (مدرسة دار العلوم العليا)**، وتمّ إلحاقها بجامعة القاهرة، **عام 1946**. وفي عام 1938، قرّرت مادة — الأدب الأجنبي في الكلية، تلاها قرار تسمية مادة — أدب مقارن، لأول مرّة عام 1946. وتمّ تدريسها بطريقة مشوهة أحياناً، حتى عودة غنيمي هلال.

ثانياً: لعبتْ أسماء عديدة في الإرهاصات الأولى للأدب المقارن، أحياناً بمفهوم الآداب الأجنبية مثل: إبراهيم سلامة، فخري أبو السعود، عبد الرزاق حميدة، على العناني، أحمد ضيف، طه حسين، حسن توفيق العدل وغيرهم، وأحياناً في تهيئة المناخ المنهجي. ثمّ عاد **غنيمي هلال** إلى مصر من فرنسا عام 1952، فبدأت مرحلة جديدة حقيقية في تدريس الأدب المقارن، اعتباراً من عام 1953، وفق المنهج التاريخي

الفرنسي. وربّما تكون مقالات فخري أبو السعود في عـــامي 1935 و 1936 في مجلة الرسالة من صميم الأدب المقارن، ولم يتم الاهتمام بها في حينه لعــدم معرفــة منهجية الأدب المقارن من قبل بعض الأساتذة، أو لأنّ – منهجيــة فخــري أبــو السعود، لا تتطابق مع المنهج التاريخي الفرنسي، تماماً مثلما كتب طه حسين، كتابه: (مستقبل الثقافة في مصر) عام 1938، دون أن يُسمّى بالتسمية اللاحقة (منتصــف الستينات في بريطانيا) – **النقد الثقافي المقارن.**

وهكذا كانت – كلية دار العلوم – جامعة القاهرة، هي الرائدة الفعليــة للدراســات المقارنة، كذلك كان محمد غنيمي هلال. ثم لحقتها: كلية الآداب، جامعة القاهرة، وكليــة البنات، جامعة عين شمس، وغيرهما.

2. الجامعات اللبنانية:

أما عن تدريس الأدب المقارن في **الجامعات اللبنانية**، فنلجأ إلى دراسة قدّمها ريمــون طحّان بعنوان: (تاريخ الأدب المقارن في جامعات لبنان الوطنية الخاصة). يقول فيهــا: إن بحثه سيقتصر على التأريخ للأدب المقارن في الفترة ما بين (1962–1982). وقد شرح فيه مناهج وتيارات التدريس في مجال الأدب المقارن. ونلخص فيما يلــي، أهــم مــا ورد في البحث عن تدريس الأدب المقارن في الجامعات اللبنانية، وندمج بعض نتائجه في الجــدول العام.

أولاً: تمّ تدريس **اللغات السامية** منذ مطلع القرن، ومنها: العبرية – الآرامية – الســريانية – النبطية – الكنعانية – الأوغاريتية – الفينيقية – الأكادية ... كــذلك اللغــات الشرقية الأخرى: الفارسية – التركية – الحبشية. وهذا يعني أن **المقارنة اللغويــة**، كانت موجودة منذ زمن بعيد، لم تنطلق من مفهوم الأدب المقارن.

ثانياً: أقرت مادة الأدب المقارن لأول مرة في عام 1962 في جامعة بيروت الأمريكية، بمفهوم آداب أجنبية. وأدرجت في الجامعة العربية في بيروت عام 1963، بمفهوم آداب أجنبية.

ثالثاً: أقرت مادة (الأدب المقارن) لأول مرة في جامعة بيروت العربية عام 1972. كذلك في الجامعة اللبنانية: في كلية التربية عام 1971، وفي كلية الآداب عام 1974. إذن درس الأدب المقارن الصرف، لأول مرّة في الجامعات اللبنانية في عام 1971 (كلية التربية — الجامعة اللبنانية).

رابعاً: انتقل مفهوم المقارنة، منذ أوائل القرن في الجامعات اللبنانية، خلال ثلاث مراحل: مقارنة لغوية — مفهوم آداب أجنبية — أدب مقارن صرف.

خامساً: درس الأدب المقارن في الجامعات اللبنانية، وفق المنهج الفرنسي على الأرجح وريمون **طحان** هو من أبرز المقارنين في لبنان، المتأثرين بالمدرسة الفرنسية وخصوصاً آراء — سيمون جون.(3)

إذن تبنت الجامعات المصرية واللبنانية، المنهج التاريخي الفرنسي. ورغم ملاحظاتنا حول سلبيّة هذا المنهج، لجهة الاستطراد باتجاه التاريخ والفولكلور والعلوم الإنسانية الأخرى، فإنه لابدّ من الاعتراف أن هناك تنوعاً قياسياً داخل المنهج الفرنسي نفسه من باحث لآخر. لكننا هنا نطلق السمة الغالبة عليه، وهي (التاريخانية). كما نلاحظ أن التيار الجديد في المنهج الفرنسي، توجه منذ السبعينات وقبلها، باتجاه التركيز على نظرية النص، بمفهوم بنيوي، ربما كرد فعل أول على متاهات التاريخ والأنثربولوجيا. وهذا التوجه تطوّر لاحقاً، تحت تأثير المدرسة الأمريكية.

- ولو تصفحنا دليل أعضاء هيئة التدريس بالجامعات العربية — القسم الأول، وبحثنا عن مادة (أدب مقارن). فإننا عملياً نجد أسماء ثماني عشرة جامعة عربية، هي:

الأردنية – الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض – أم درمان الإسلامية – الخرطوم – تشرين السورية – حلب – دمشق – البصرة – بغداد – المستنصرية العراقية – الموصل – بيرزيت الفلسطينية – قطر – الكويت – بيروت العربية – قار يونس الليبية – اليرموك الأردنية – الإمارات العربية المتحدة – وقد صدر القسم الأول من الدليل عام 1978.[4] وقد وردت بعض الأسماء المتناثرة في الدليل – القسم الأول، ونقدم الملاحظات التالية:

أولاً: وردت أسماء: عصام الخطيب، وأنس الشيخ علي، تحت اسم: (الأدب الإنجليزي المقارن). وورد اسم نازك الملائكة، مضافاً إليه جملة (تحمل درجة ماجستير في الأدب المقارن وتدرس مادة النقد والأدب المقارن). وورد اسم رمضان عبد التواب في الدليل على أنه يدرس فقه اللغة المقارن.

ثانياً: من بين ثماني عشرة جامعة عربية، تقوم سبع جامعات فقط، بتدريس مادة (الأدب المقارن). ولم ترد المادة في جامعة بيروت العربية، مع أنها مقررة منذ عام 1972.

ثالثاً: من بين ثماني عشرة جامعة، يقوم قسم اللغة العربية في جامعة دمشق فقط، بتدريس الأدب المقارن. بينما تدرس المادة في أقسام اللغات الأوروبية، خصوصاً قسم اللغة الإنجليزية. وقد لا تكون المعلومات الواردة في الدليل دقيقة. ومع هذا لا يغير الأمر شيئاً من الطابع العام.

رابعاً: لا نعرف بدقة، هل تدرس المادة كمادة نظرية صرفة. أم أن الأمر يقتصر على التطبيقات. ويبدو أن المقارنات تتم بين الأدبين العربي والإنجليزي على الأرجح. ويعكس هذا الجدول، حالة الأدب المقارن على الأقل في الفترة ما بين 1975–1980، على اعتبار أن الدليل، صدر عام 1978، آخذين بالاعتبار، التغيرات والتنقلات.

3. الأدب المقارن في الجامعات العربية – 1983-1984:[5]

1. رئيس قسم اللغة العربية، (جامعة البصرة):[6]

(لقد كان الأدب المقارن واحداً من المقررات التي درست في الفرع الأدبي منذ عام 1972. وبعد تطبيق النظام السنوي عام 1982، أدمج الموضوع مع (المذاهب الأدبية)، وأصبح باسم: **(الأدب المقارن، والمذاهب الأدبية)**. وقد نهض بتدريس الأدب المقارن، منذ سنة 1972 حتى الآن، عدد من الأساتذة، هم:

1. نزيهة يوسف مخلص، وقد نقلت بعد سنة إلى بغداد – الجامعة المستنصرية.
2. شوقي خليفة: أستاذ مساعد في قسم اللغة الإنجليزية، وله أبحاث في الأدب الشعبي.
3. محمد شوكت: أستاذ في قسم اللغة الإنجليزية – مصري الجنسية، له آثار منها: الفن القصصي في الأدب العربي الحديث.
4. شجاع مسلم العاني: المدرس بقسم اللغة العربية، ينهض بتدريسه منذ سنوات. وله كتابان، هما: (المرأة في القصة العراقية)، و(الرواية العربية والحضارة الأوروبية). وسبق أن درس مقررات المذاهب الأدبية (الكلاسيكية – الرومانسية – الواقعية – الرمزية). أما كتاب المقرر في الموضوع المشار إليه، فهو كتاب **محمد غنيمي هلال**: (الأدب المقارن). ونأسف أنه لا تتوافر عندنا في الوقت الحاضر (المطبوعات المطلوبة).

2. رئيس قسم اللغة العربية، (الجامعة الأردنية):[7]

(... يؤسفنا ألا نستطيع تحقيق رغبتكم، فيما يتعلق بمادة الأدب المقارن، لأن هذا الموضوع، كان مدار نقاش، عند تأسيس الجامعة الأردنية، ووجد أن الدراسات الحديثة، قد تجاوزت هذا المفهوم القديم لدراسة الأدب. فاتجهت الجامعة الأردنية، نحو دراسة

الأدب الحديث والتوسع فيه: مدارسه، فنونه، وآثار الآداب المختلفة بعضها مع بعض.
وقد أقام قسم اللغة العربية وآدابها في الجامعة الأردنية خطته على هذا الأساس).

3. رئيس قسم اللغة العربية، (جامعة الكويت): (8)

(نفيدكم علماً أن مادة الأدب المقارن، قد درست ابتداءً من العام الجامعي 1975-1976. وقد قام بتدريس مادة الأدب المقارن كل من الأساتذة: نازك الملائكة، وهي شاعرة وباحثة مرموقة وأعمالها الكاملة مطبوعة في مجلدين شعريين، فضلاً عن دراساتها عن: علي محمود طه وقضايا الشعر المعاصر. كذلك الأستاذ إبراهيم عبد الرحمن محمد، وقد أسهم بدراسة عن الأدب المقارن مطبوعة في كتاب، فضلاً عن مقالاته المتعددة في الدوريات العلمية. وينطوي توصيف الأدب المقارن في قسمنا على دراسة نظرية وتطبيقية. أما الدراسة النظرية، فيتم التركيز فيها على العرض التاريخي، المرتبط بنشأة الأدب المقارن، من حيث الظروف التي أدت إلى تأسيسه والعوامل التي حسمت توجهاته الأولى، وتمضي الدراسة عارضة للتطورات المختلفة التي لحقت بالأدب المقارن، لتركز بعد ذلك على الأصول النظرية للعمل نفسه من حيث ماهيته وأهميته. وبقدر ما تعرض الدراسة النظرية لعلاقة الأدب المقارن بغيره من العلوم، تعرض للمدارس والاتجاهات المعاصرة، مع التركيز على الفوارق المنهجية بين المدرسة الأمريكية والفرنسية، واستشراف آفاق جهد عربي متميز في الأدب المقارن. أما على المستوى التطبيقي، فتنطوي الدراسة على مقارنات ثلاثية الأبعاد: مقارنة بين الآداب الأوروبية، كوحدة متميزة، ومقارنة بين الآداب الأوروبية والعربية على مستوى التأثير والتأثر. وذلك مع تأكيد ما يسمى دراسات (التوازي والمشابهات) بين الآداب، على نحو ما تركز النظريات المعاصرة في الأدب المقارن).

4. كلية البنات، (جامعة أم درمان الإسلامية): (9)

(منذ نشأة شعبة اللغة العربية مستقلة بكلية البنات بالجامعة الإسلامية، وذلك في عام 1966، كانت مادة الأدب المقارن ولا تزال من المواد الأساسية في اللغة العربية. ومنذ ذلك التاريخ، حرصت كلية البنات على وجود أستاذ متخصص في تدريسها، وهي دائماً ترتبط بمادتي الأدب الحديث والنقد الأدبي الحديث. لقد قام بتدريس هذه المادة خلال الستة عشر عاماً الماضية، عدد من الأساتذة المتعاونين والمتعاقدين، منهم، الأستاذ **محمد غنيمي هلال** (مصري)، والأستاذ رجاء جبر (مصري)، حتى تم تعيين **عبد الرحمن الخانجي** (سوداني) عام 1974 بالجامعة الإسلامية. وهو الآن يشغل منصب عميد كلية البنات. ثم ابتعاث وعودة **فاطمة شداد** (سودانية) من لندن عام 1982. وللأسف، لا توجد لدينا موضوعات خاصة بدراسة الأدب المقارن مطبوعة ومنشورة، ما عدا رسالة عبد الرحمن الخانجي في موضوع (تأثير المقامات العربية في الأدب الاسباني المسيحي، والأدب العبري اليهودي). وقد كتبت باللغة الاسبانية، وترجمت إلى العربية. أما رسالة فاطمة شداد، فهي بعنوان (عبد الرحمن شكري — دراسة نقدية مع تلمس المؤثرات الغربية في أدبه)، وقد كتبت باللغة الإنجليزية، ولم تترجم بعد).

5. الجامعة المستنصرية — كلية الآداب — العراق: (16)

(إن مادة الأدب المقارن، تدرس في الصف الرابع (الليسانس) في قسم اللغة العربية، منذ حوالي أربع سنوات. ونحن نعتمد على كتاب محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن).

6. كلية التربية — جامعة عدن: (11)

(بدأ تدريس الأدب المقارن في كلية التربية (قسم اللغة العربية) — جامعة عدن، منذ العام 1976، وتولى التدريس، **عثمان إسماعيل**، (فلسطيني — خريج أمريكا). ثم تولى

تدريسه، مبارك الخليفة (سوداني له اهتمام، وليس متخصصاً). وتولت تدريسه لمدة سنة **فاطمة الصافي**. وفي عام 1983، عاد عثمان إسماعيل لتدريسه).

7. جامعة الخرطوم: (12)

(نركز في تدريس الأدب المقارن على المقارنات بين الأدب العربي، والأدبين الإنجليزي والأمريكي).

8. دائرة اللغة العربية، (جامعة اليرموك – الأردن): (13)

(يعود تدريس مادة الأدب المقارن في جامعتنا إلى ست سنوات مضت. وكان يدرسها آنذاك **يوسف حسين بكّار**، المختص في النقد الأدبي، وهو يعرف غير لغة، ومطلع على **الأدب الفارسي** بشكل خاص. ولما كانت الجامعة تبحث عن مختص في الأدب المقارن لتدريس هذه المادة في دائرة اللغة العربية، فقد وقع الاختيار علي (**عبد الرحيم نصر الله**)، وأوكلت إليّ مهمة تدريس المادة منذ سنتين ونيف. لقد تخرجت في **جامعة نيويورك** في الولايات المتحدة، بدرجة **دكتوراه في الأدب المقارن**، (مع التركيز على آداب ثلاث: العربي – الإنجليزي – الفرنسي). وسبق لي أن تخرجت في قسم اللغة العربية بجامعة دمشق. أما عن تدريس الأدب المقارن، عندنا من الناحية العلمية، فهو مساق واحد في خطة درجة البكالوريوس في دائرة اللغة العربية. ومتطلب إجباري للاختصاص.

ويدرس كل فصل، تحت رقم (475)، يسمح بدراسته لطلاب السنة الثالثة والرابعة في دائرة اللغة العربية بخاصة، ويحق لغيرهم من طلاب كلية الآداب أن يدرسوه متطلباً اختيارياً، وتشمل خطة هذا المبحث على الموضوعات التالية:

1. تعريف الأدب المقارن وبداياته.
2. أبعاد الأدب المقارن وحدوده.
3. الأدب المقارن وعلم اللغة.

4. النوع الأدبي والشكل الأدبي، وكيفية تناول الأدب المقارن لها.

5. الموضوعات والأسطورة (Themes and Myths) في الأدب المقارن.

6. الأدب المقارن، وعلاقته بتاريخ الأدب والنقد.

7. **الأدب المقارن، وعلاقته بالعلوم الإنسانية، (كالموسيقى والرسم وعلم النفس).**

8. الأدب المقارن والمدارس الأدبية.

(فضلاً عن مرحلة **التطبيق**، وهي المرحلة الأخيرة، حيث يتدرب فيها الطلاب على مقارنة بعض الأعمال الأدبية، إما باللغة الأصلية، أو عن **طريق الترجمة**، ويتعرفون إلى منهجية الدراسة المقارنة).

9. كلية الآداب، (جامعة الموصل): [14]

(أود أن أشير إلى أنّ موضوع الأدب المقارن، تم تدريسه في جامعة الموصل، لأول مرّة في بداية عام 1982 لطلبة الماجستير في اختصاص الأدب الإنجليزي. وتم تدريسه لفصل دراسي واحد فقط، وذلك فيما يخص قسم اللغات الأوروبية في كلية الآداب. وكان أستاذ مادة الأدب المقارن، هو عصام الخطيب – الأستاذ المساعد في قسم اللغات الأوروبية في كلية الآداب).

10. جامعة الملك سعود (السعودية): [15]

(منذ خمس سنوات توليت (**أحمد كمال زكي**)، وضع مفردات منهج مادة الأدب المقارن على أساس أنها (مادة نقدية حديثة). وليس فرعاً من فروع تاريخ الأدب، كما ترى **المدرسة الفرنسية**، والوقوف عند تلك المدرسة، استدعى عرض مدرستين أخريين لكل منهما أسلوبها أو طريقتها في التعامل مع الأدب المقارن: المدرسة الأولى هي **المدرسة الألمانية**، وهي إذْ تعتمد قاعدة التأثير والتأثر، ترى أن دراسة الأصول – وبخاصة الفولكلورية منها، كالأساطير وحكايات الشعوب الخرافية – أولى بالعناية، وتعنى – وهي

هنا الثانية –بما يسمى بالموضوعات. وأما المدرسة الأخرى، فهي المدرسة الأمريكية. وكان ظهورها في منتصف القرن العشرين تقريباً، بعد أن أحس الدارسون بأن المدرسة الفرنسية، لم تثمر ثمارها أو شاخت. وتروج المدرسة الأمريكية لفكرة الأدب العالمي الذي نادى به جوته. وكان ڤان تيغم، قد أخذ على عاتقه، وضع منهجه في كتابه المعروف (الأدب المقارن)، إلاّ أن الأمريكيين نظروا إلى التأثير والتأثر، والعلاقة التاريخية نظرة مغايرة، وأدخلت في إطار بحثها معنى مغايراً للتأثير والاستقبال، والاستمرار، وعلاقات الأدب بالفنون الأخرى، (شارك في هذا التحديث، المصري المتأمرك إيهاب حسن، والألماني فايسشتاين، وهنري ريماك، وستيث تومسون)، في ضوء هذا، قام منهج التدريس في كلية الآداب بجامعة الملك سعود على:

1. التعريف بالأدب المقارن والأدب العام في ضوء تعريف أي أدب قومي.
2. المقصود بالمقارنة، وشرح المصطلح الآخر (الموازنة).
3. شرح المصطلحات التالية: الحقبة – الفترة – الأجيال – الحركة.
4. التأثير والنجاح – الاستقبال – التقليد.
5. علاقات الأدب (في المقارنة) بالفنون الأخرى، والتبادل بينها.
6. تاريخ ظهور الأدب المقارن العام وتطورهما.
7. الموضوعات – (Themes).
8. الأجناس الأدبية.
9. تطبيقات تقارنية لإظهار دور النقد في المقارن.

11. قسم اللغة الفرنسية، جامعة القاهرة:[16]

يُدرس الأدب المقارن في قسم اللغة الفرنسية – جامعة القاهرة، في مستوى السنة الثالثة والرابعة من شهادة الليسانس، كذلك في دبلوم الماجستير (السنة التالية لمرحلة الليسانس)،

وقبل تسجيله لأطروحة الماجستير، اعتباراً من هذا العام (1985). وتقوم الدراسة الأساسية على مقارنات بين الأدب العربي، وآداب مختلفة: الفرنسية، الإنجليزية، الألمانية، إضافة للآداب: اليونانية والفارسية. كذلك يتم التركيز على المقارنة في مستوى الأدب الشعبي.

12. جامعة قسنطينة، الجزائر:

بدأ الاهتمام بالأدب المقارن في الجزائر، منذ بداية القرن العشرين. وتكرّس في (الجامعة الجزائرية) من منظور استعماري، حيث كان الفرنسيون، يوجهون هذا العلم، وفق مصلحة الاحتلال، من أجل تربية جيل هُلامي، يتقبّل الاحتلال، ويبرّر له كل فعل ثقافي في مجال التعليم. أما المثقفون الفرنسيون (الديمقراطيون)، فقد اتخذوا موقفاً انتهازياً، هو إدانة التعسف الفرنسي، واضطهاد الشعب الجزائري، لكنهم في الوقت نفسه، وقفوا ضدّ استقلال الجزائر استقلالاً تاماً. أما بعد استقلال الجزائر بفعل ثورة نوفمبر التحريرية، فقد ظهر (جيل فرانكوفوني جزائري)، في مجال الأدب المقارن، بقيادة **جمال الدين بن شيخ**، ظهرت ملامحه المقارنية في مجلة (دفاتر الأدب المقارن) الجزائرية في منتصف الستينات، وقد تركزت المقارنة على: التأثيرات، والموضوعات، وفق منهج تاريخي فرنسي. وكانت المفارقة هي أنّ الفرنسية ازدهرت بعد الاستقلال على حساب التعريب الناشئ. يقول الطاهر أحمد مكّي: (أنشأ الفرنسيون، **جامعة الجزائر**، غداة احتلال الجزائر عسكرياً، فأصبحت جامعة فرنسية، لأبناء المستعمرين وحدهم، لغتها هي الفرنسية، وتحتذي في مناهجها، خطى جامعة باريس. وقد تمّ تدريس الأدب المقارن في **جامعة الجزائر الفرنسية**، بعد الحرب العالمية الأولى، في قسم مستقل. أما بعد الاستقلال، فكان الأدب المقارن، يدرس باللغة الفرنسية في قسم اللغة الفرنسية. وفي عام 1968، تقرر تعريب شهادة الأدب المقارن، ضمن خطة التطوير التي بدأتْ عام 1975. وانتهى الأمر بشهادة الأدب المقارن إلى أن تصبح مادة تُدرس في: معهد الآداب واللغة العربية – جامعة قسنطينة، غير أنّ جامعة

قسنطينة، تجاوزت هذه المرحلة، وأنشأت معهداً يتبعها، خاصاً بدراسة الأدب المقـــارن).

أمّا عن (الجمعية الجزائرية للأدب المقارن)، ومجلة (دفاتر الأدب المقارن) الجزائرية، فيقـــول الطاهر مكّي: (صدر من المجلة ثلاثة أعداد في أعوام: 1966، 1967، 1968، وتضمّ عدداً من الدراسات الجيّدة، ولكن تسرّب بعضُ الفرنسيين والمتفرنسين الجزائريين، إليهـــا، (ولم يكونوا وطنيا فوق مستوى الشبهات)، وما شاب بعض الأبحاث من انحياز يخدم فرنسا – أطفأ الحماسة حولها، فتوقفت المجلة عن الصدور، وانحلّت الجمعية الجزائرية للأدب المقارن، وهاجر القائمون على المجلة والجمعية إلى فرنسا).[17]

وظلّ تعريب الأدب المقارن متعثراً، حتى عام 1983، حيث وُضع برنامج مـــن قبـــل وزارة التعليم العالي للأدب المقارن، بدأ تطبيقه في **العام الجامعي – 1983-1984**، وهـــو ينقسم إلى ثلاث وحدات:

1. الوحدة الأولى:

- نشأة الأدب المقارن وتطوره.
- الأدب المقارن في الجامعات الأجنبية والعربية.
- ميدان الأدب المقارن.
- اتجاهات الأدب المقارن.

2. الوحدة الثانية:

- علاقة الأدب العربي، قديماً: مؤثراً ومتأثراً:

1. مظاهر الثقافة الأجنبية في الأدب الجاهلي.
2. علاقة الأدب العربي بالأدب الفارسي.
3. علاقة الأدب العربي، بالفكر اليوناني.
4. علاقة الأدب العربي، بالفكر الروماني.

5. أثر الأدب العربي في الآداب الأوروبية في العصور الوسطى.

3. **الوحدة الثالثة:**

- علاقة الأدب العربي بالآداب الأجنبية - **حديثاً:**

1. اتصال العرب بالغرب في القرن التاسع عشر.
2. تأثر المسرح العربي، بالمسرح الأوروبي.
3. تأثر القصة والرواية العربية، بالسرد الأوروبي.
4. تأثر الشعر العربي، بالشعر الأوروبي.
5. تأثر النقد العربي، بالنقد الأوروبي.

- وقد تمّ تنفيذ هذا المنهج التاريخي في جامعات: **قسنطينة، عنّابة، الجزائر العاصمة، وهران، تلمسان، باتنة، تيزي وِزّو، وغيرها.** وكان تدريس الأدب المقارن بجامعة قسنطينة، قبل عام 1983، من قبل أساتذة غير مختصين، أو من قبل أساتذة متخصّصين في الآداب الأجنبيّة، (الأدب الفرنسي بشكل خاص)، لا يمارسون منهجية الأدب المقارن. **واعتباراً من مارس 1983، درّس المادة - أستاذ مختصّ في الأدب المقارن (عزالدين المناصرة)، يساعده ثلاثة من حملة الماجستير، ممن يتقنون العربية والفرنسية معاً، وهم: (مغزلي، منصوري، بودية)،** حيث يتابع هؤلاء الأساتذة - **المحاضرات التطبيقية،** خصوصاً في مجال المقارنة بين نصوص عربية وفرنسية، بينما يلقي الأستاذ المختصّ، **المحاضرات النظرية في الأدب المقارن،** فهو يعرف: الإنجليزية والبلغارية السلافية، وتلقّى دورات في الفرنسية، والروسية، وسبق له أن تعلّم العبرانية، في جامعة القاهرة في الستينات. وقد تعرّف الطلبة لأول مرّة على المناهج الأخرى، غير المنهج الفرنسي، مثل: الأمريكي والألماني والسلافي، كما تعرّفوا، لأول مرّة على: النقد الثقافي المقارن، في كتابات إدوارد سعيد النقدية، و(صورة العرب في الأدب العبري الحديث)، والمسألة الفرانكوفونية، والمسألة

الأنجلوفونية، ومقارنة الأمازيغية والعربية، وغيرها من الموضوعات. **أما طلبة معهد الآداب واللغة العربية، بجامعة قسنطينة، فقد كانوا يعرفون الفرنسية بسهولة**، لهذا أنجزوا مئات الأبحاث في الأدب المقارن في الفترة (1983-1987). وذهب بعضهم في بعثات لدراسة الأدب المقارن في جامعات: فرنسا وانجلترا واسبانيا وألمانيا. **وازدهر الأدب المقارن في هذه الفترة في جامعتي: قسنطينة، وعنّابة، على وجه التحديد**، خصوصاً بعد انعقاد المؤتمر الدولي الأول للأدب المقارن، بجامعة عنّابة عام 1983، والمؤتمر العربي الأول، عام 1984، حيث تأسست الرابطة العربية للأدب المقارن في هذا المؤتمر. وقد تمّ تدريس الأدب المقارن، بجامعة قسنطينة، في السُداسيات: السادس، السابع، الثامن، أي في الفصل الثاني من السنة الثالثة، والفصل الأول، والفصل الثاني في السنة الرابعة، لشهادة الليسانس. وفي مارس 1987، تقدّم – أستاذ الأدب المقارن المختص، بخطّة جديدة للأدب المقارن في الجامعات الجزائرية، أُرسلتْ باسم جامعة قسنطينة إلى وزارة التعليم العالي.

13. جامعة عنّابة، الجزائر: (18)

عرفت الجزائر، الأدب المقارن، جزءاً من مقرر قسم اللغة الفرنسية بجامعة الجزائر، منذ تأسيسها في العقد الثاني من القرن العشرين، على غرار مقرر أقسام اللغة الفرنسية في الجامعات الفرنسية، فكان الأدب المقارن في الجزائر، امتداداً للأدب المقارن في فرنسا، إدارياً وعلمياً. و لم يعرف **قسم اللغة العربية بجامعة الجزائر**، هذا الحقل المعرفي، إبان العهد الاستعماري. واستمر هذا الوضع إلى ما بعد الاستقلال، لأن كلية الآداب – بجامعة الجزائر – لم تتخلص بسرعة من الرؤية الفرنسية في مجال التعليم العالي. وفي السنة الدراسية 1969/1968م حدث تغيير في مقرر قسم اللغة العربية بجامعة الجزائر. أما جامعة قسنطينة وجامعة وهران، فكانتا وقتئذ، مركزين جامعيين، تابعين علمياً لجامعة الجزائر – حيث أدخلت في المقرر، شهادة جديدة هي **شهادة (الأدب المقارن، والأدب العام)**. هذه

الشهادة عبارة عن مجموعة مواد كالنقد الأدبي، والأدب الشعبي، والأدب المقـارن، إلاّ أن المحتوى التفصيلي لهذه المواد لم يحدد. وبذلك عرف قسم اللغة العربية، الأدب المقارن، منذ ذلك التاريخ، ولكن في صورة تكاد تكون منقولة نقلاً عن مقرر الأدب المقـارن، بقسم اللغة الفرنسية. ولما انفصلت كل من جامعتي قسنطينة ووهران عن جامعة الجزائر، كـان مقرر الأدب المقارن، بقسم اللغة العربية، جامعة الجزائر، هو النموذج المحتذى.

- وفي سنة **1971، ظهر قانون إصلاح التعليم العالي**، فألغى نظام الشهادات، وحل محله نظام المقاييس (الوحدات)، كما **أُلغي نظام الكليات، وحل محله، نظـام المعاهـد**، فاستقل قسم اللغة والأدب العربي في معهد الآداب واللغة العربية، بجامعة قسنطينة، وأصبح الأدب المقارن، مقياساً (وحدة) من مقرر ليسـانس اللغـة والأدب العـربي، يـدرس في السداسين: الخامس والسادس (السنة الثالثة)، دون تحديد لمحتوى المقياس. وفي سنة 1975م، عدل مقرر ليسانس اللغة والأدب العربي، فصار يمتد على أربع سنوات، بدلاً من ثـلاث، وحظي الأدب المقارن في هذا المقرر الجديد، بمزيد من الاهتمام، بإضافة سداسي ثالـث، وأصبح يدرس في السداسيات: السادس والسابع والثامن.

- أما في **جامعة عنابة**، فترجع نشأة الأدب المقارن إلى نشـأة قسـم اللغـة والأدب العربي، أي إلى نشأة الجامعة نفسها سنة **1975م**. ففي شـهر سـبتمبر 1975، انطلقـت الدراسة في السداسي الأول في قسم اللغة والأدب العربي – حسب نظام السداسـيات – **وهكذا درس الأدب المقارن بجامعة عناية لأول مرة، عندما بلغ طلبـة الدفعـة الأولى السداسي السادس، أي فترة الممتدة من فبراير إلى جوان 1978م**. ونظراً لعـدم تـوافر أستاذ لهذه المادة وقتذاك، فقد أسند تدريسها مؤقتاً إلى أستاذة الأدب العـربي الحـديث، **الدكتورة عايدة بامية (فلسطينية)**. وفي السداسي التـالي، (سـبتمبر 1978 إلى جـانفي 1979)، انتقل الطلبة إلى السداسي السابع، وحضر أستاذ في الأدب المقارن (عبد الـدايم

الشوا)، فأسندت له المادة. ولأسباب نجهلها، غادر هذا الأستاذ، جامعة عنابة في نهاية السداسي. وفي السداسي الثاني من السنة الدراسية 1978-1979م، (فبراير، جوان **1979**)، التحقتُ بجامعة عنابة (**عبد المجيد حنّون**)، ومنذ ذلك التاريخ، توليت تدريس هذه المادة في السداسيات الثلاثة، بمعاونة السيدة **نسيمة عيلان**، والسيد **عمار رجّال** الذين التحقا بالجامعة فيما بعد. ومنذ التحاقي بجامعة عناية والأدب المقارن يدرس فيها، حسب التصور التالي:

1. في السداسي السادس، يعرف الطالب بالأدب المقارن، فيدرس نشأة هذا المجال المعرفي، ومفاهيمه المختلفة، وميادينه، وأعلامه... الخ.
2. في السداسي السابع، يدرس الطالب، علاقات الأدب العربي القديم بالآداب المعاصر له منذ الجاهلية إلى ما قبيل النهضة، فيدرس نبذة عن العلاقات الأدبية العربية الفارسية، ثم العربية اليونانية، ثم العربية الأوروبية، كتأثير الموشحات، وألف ليلة وليلة، والمقامات، والبعض من ظواهر الأدب العربي في الآداب الأوروبية.
3. أما في السداسي الثامن، فيدرس علاقة الأدب العربي الحديث والمعاصر، بالآداب الأوروبية الحديثة والمعاصرة، في مجال المسرح والقصص والنقد والشعر.

14. جامعة تيزي وِزّو، الجزائر: (19)

(بدأ تدريس مادة الأدب المقارن في جامعة تيزي وزّو سنة **1979-1980**. وبالنسبة للاختصاص، **فالأساتذة الذين درسوها غير مختصين**. أما بخصوص طغيان (المقارنة العربية مع الفرنسية)، فأعتقد أن ذلك يرجع لأسباب تاريخية، نظراً لانتشار الثقافة الفرنسية في بلاد الجزائر. يضاف لذلك أن الباحثين العرب المشهورين في هذا الميدان، متأثرون أشد التأثر بالمدرسة الفرنسية مثل: محمد غنيمي هلال، وقد روجوا للمدرسة الفرنسية في كتبهم. وهناك عامل ثالث، يتعلق بضعف الاهتمام باللغات الأجنبية الأخرى، مثل:

الفارسية والتركية، مع أن ميدان المقارنة مع أدب هاتين اللغتين، واسع جداً، ويسبق الآداب الغربية).

أما منهج جامعة تيزي وزو، فهو قريب من منهج وزارة التعليم العالي الذي ذكرناه لكنه يختلف قليلاً في عناوينه العامة في (الوحدة الثانية)، فهو كما يلي:

1. دور الترجمة في الدراسات المقارنة.
2. مفهوم التأثير وملابساته.
3. تبادل التأثير في الأشكال والأجناس الأدبية.
4. تبادل التأثير في الأساليب النثرية والشعرية.
5. تاريخ الأفكار.
6. النماذج البشرية.

15. جامعة محمد الخامس – الرباط، المغرب:

أما في المغرب: فقد ازدهرت الدراسات المقارنة في الجامعات، (خصوصاً جامعة الرباط)، وخارج الجامعات. وهنا، أيضاً تأسست الجمعية المغربية للأدب المقارن. أما الكتب الصادرة في المغرب، والتي تمس الأدب المقارن من قريب أو بعيد، بمعنى أنها تخدم في النهاية، الدراسات المقارنة، فهذه عينة منها:

1. محمد شكري: مذكرات مع جان جينيه في طنجة (بالإنجليزية).
2. محمد شكري: مذكرات مع تنيسي وليامز في طنجة (بالإنجليزية).
3. عباس الجراري: البرتغال – بصمات من تاريخ مشترك – مجلة المناهل، عدد 12 لسنة 1978.
4. عباس الجراري: التواصل بالترجمة (نقل النصوص الأدبية) – المناهل، عدد 14 لسنة 1979.

5. عبد الهادي التازي: تاريخ الولايات المتحدة في المصادر المغربية، مجلة المناهل، عدد 12 لسنة 1978.

6. عبد الكريم غلاب: صحفي في أمريكا.

7. عبد الكريم غلاب: من مكة إلى موسكو.

8. محمد الطاهر الفاسي: الرحلة الإبريزية إلى الديار الإنكليزية، تحقيق وتعليق الفاسي، فاس، المغرب، 1972.

9. **سعيد علّوش: مكوّنات الأدب المقارن في العالم العربي.**[20]

وحول وضع الأدب المقارن في المغرب وفي الجامعات المغربية، يقول **سعيد علوش:**

(أخبركم بوجود جمعية للأدب المقارن في المغرب منذ 1981. وقد نظمت ندوات ولقاءات ناجحة، بكل من كليات: مراكش – فاس – مكناس – الدار البيضاء – الرباط. كما شاركت بصفتي رئيساً للجمعية في ملتقى (الجمعية العالمية – العاشر – للأدب المقارن)، المنعقد في نيويورك سنة 1982. وناقشتُ دكتوراه دولة، حول (مكونات الأدب المقارن في العالم العربي) بالصوربون سنة 1982، صدرت عام 1987. كما أنشأت شعبة اللغة العربية بكلية آداب الرباط، شهادة للأدب المقارن، تبدأ هذه السنة، ويشارك في التدريس بها: (بوطالب – المنيعي – علّوش)، وتدور حول العلاقات الأدبية مع الإنجليزية والفرنسية، ومناهج الدرس المقارن في العوالم: الفرنسية – الأمريكية – السلافية – العربية).[21]

وكما هو واضح أن الدراسات المقارنة، وفق الرؤية العربية، بدأت تزدهر في الثمانينات في المغرب، ولكن دون أن نتطرّق للدراسات المقارنة التي صدرت بالفرنسية أو الأطروحات المغربية في الأدب المقارن، التي قدمت لجامعات فرنسا، ما دامت لم تترجم إلى

العربية وبالتالي، **يكون كتاب سعيد علوش، الصادر عام 1987، هو الأهم بين الدراسات المقارنة في المغرب.**

4. تحليل الإجابات:

رغم أن الإجابات كانت قليلة، قياساً على عدد الجامعات العربية، إلاّ أن هذه العينة من الإجابات، تبدو مهمة، لأنها جاءت من **خمس عشرة جامعة عربية أساسية**، ولأنها عينة عشوائية. لهذا أستطيع أن أقرر أن هذه الإجابات، تعطي فكرة أساسية واضحة عن المناهج المقررة، رغم أن بعض الردود اتسمت بالتسرع واللامبالاة.

نخلص من إجابة **جامعة البصرة** إلى أن المادة، تقررت عام 1972، ثم أدمجت عام 1982 مع (المذاهب الأدبية)، وكان المفروض أن يحدث العكس. وتلتصق أسماء الذين درسوها بمادة آداب أجنبية، خصوصاً الأدب الإنجليزي. ويبدو أنه ليس بينهم أي مختص، والكتاب المقرر، هو كتاب غنيمي هلال، أي أنّ **المنهج منهج فرنسي مع تطبيقات إنجليزية**. وهذا يؤكد أن معرفة اللغات لا تكفي بدون منهج، كما أنّ معرفة المنهج، دون معرفة باللغات الأجنبية لا تكفي. أما إجابة **الجامعة الأردنية**، فهي إجابة مستغربة، فالإجابة تصف الأدب المقارن بأنه (مفهوم قديم)، دون توضيح لهذا المفهوم القديم، وهي ترفض تدريس الأدب المقارن، انطلاقاً من هذا الوصف، ونحن لا نملك سوى التمني على الجامعة الأردنية بأن تعيد النظر في قرارها هذا. أما أساتذة **جامعة الكويت**، فهم اختصاصيون في الأدب المقارن، وقد بدأ تدريسه عام 1975، وهي توازي بين المنهجين الأمريكي والفرنسي. ولكن يبدو ضمناً أن التركيز في المقارنة، يتم مع الأدب الأنجلو أمريكي والفرنسي. وتعترف جامعة الكويت، بمنهج (التوازي)، و(المشابهة)، أي أنها مع مفهوم كسر الحواجز اللغوية.

أما **جامعة أم درمان الإسلامية**، فقد قررت المادة منذ عام 1966، وحرصت على وجود الأساتذة المختصين: (غنيمي هلال – عبد الرحمن خانجي – فاطمة شداد). وهي بهذا تركز على علاقات الأدب العربي بالآداب الإنجليزية والاسبانية والفرنسية. والتوجه نحو الاسبانية، توجه مناسب وضروري.

أما في **جامعة المستنصرية** في العراق، فقد قررت المادة عام 1979، وتعتمد على كتاب غنيمي هلال. ويبدو ضمناً أن الذين درسوها ليسوا من الاختصاصيين. وفي **جامعة عدن**، تراوح التدريس بين المختصين، وغير المختصين، وفق المنهج الأمريكي. وفي **جامعة الخرطوم** يدرس الأدب المقارن، أساتذة مختصون، ولكنها تركز على العلاقات مع الأدب الإنجليزي فقط. وفي **جامعة اليرموك** الأردنية، تم تدريس المادة عام 1977، وتراوح تدريسها بين الاختصاص وعدمه، وركزت في البداية على الأدب الفارسي في علاقته مع الأدب العربي. ثم أصبح المنهج الحالي، هو منهج المدرسة الأمريكية الصرف. ودرس الأدب المقارن في **جامعة الموصل**، عام 1982 في قسم اللغة الإنجليزية، ويقوم بالتدريس، أستاذ مختص. والإجابة تتناقض مع المعلومات الواردة في دليل أعضاء هيئة التدريس في الجامعات العربية الصادر عام 1978، والذي يقول بوجود أستاذين للأدب الإنجليزي المقارن، وهما: أنس الشيخ علي، وعصام الخطيب نفسه. ويبدو أن المنهج الأمريكي، هو المتبع. وتقوم التطبيقات على علاقة الأدب العربي، بالأدب الأنجلو – أمريكي.

أما **جامعة الملك سعود** (الرياض سابقاً)، فقد قررت المادة، منذ عام 1978، ودرسها أحمد كمال زكي (مصري: أستاذ مادة النقد الأدبي الحديث)، وتسير باتجاه المنهج الأمريكي مع تطعيم بالمدرسة الألمانية. ولكنها سلبية تجاه المنهج الفرنسي التاريخي، **ويمكنني أن أميز إجابات كل من: (البصرة، الكويت، اليرموك، الملك سعود)، على أنها إجابات نموذجية واضحة**. وتتميز جامعة أم درمان الإسلامية (كلية البنات) بتدريسها المادة مبكرة،

منذ عام 1966، بينما نلاحظ أن باقي الجامعات، قررت تدريسها بعد منتصف السبعينات. وتميل معظم هذه الجامعات إلى التوجه نحو المنهج الأمريكي، وهذا لم يكن قائماً في الستينات، حيث كانت السيادة للمنهج الفرنسي، بتأثير غنيمي هلال على وجه الخصوص. وهناك ملاحظة عامة على كل الجامعات العربية، وهي أنها ما تزال أسيرة المقارنات بين الأدب العربي، والأدبين الفرنسي والإنجليزي على وجه الخصوص. والمطلوب هو توجيه الدراسات المقارنية، باتجاه الآداب الأخرى مثل: الإيطالي – الألماني – الروسي – الياباني – الهسباني – الافريقي – الصيني – الاسباني – التركي – البلغاري – اليوغسلافي... الخ، كذلك يصبح مطلوباً أن نتعرف أكثر إلى المدارس: الأمريكية والسلافية والألمانية على وجه الخصوص.

كما نلاحظ في الجامعات العربية عموماً، أن معرفة الأستاذ باللغات، لا تعني معرفته أو امتلاكه بالضرورة، لمنهج نظري في الأدب المقارن. فقد لاحظت أن أساتذة مختصين بالأدب الإنجليزي، والأدب الفرنسي، والأدب الفارسي، غير أنّهم لا يمتلكون منهجاً في نظرية مقارنة الآداب. ولاحظت العكس أيضاً، أنّ هناك أساتذة يمتلكون منهجاً، ولكنهم لا يعرفون أية لغة أجنبية. فالمطلوب، هو **تلازم المنهج مع معرفة اللغات**. والأفضل هو الاختصاص بأدب أجنبي واحد في علاقته مع الأدب العربي، ففي العادة يمكن لأستاذ الأدب المقارن أن يعرف لغة أو لغتين وليس أكثر. إذن كيف يكون مختصاً بباقي آداب العالم. والحل باعتقادي، يكون بتنوع الاختصاصات وتكاملها، بحيث يستفيد كل أستاذ من اختصاص الآخر.

ونلاحظ أنّ كتاب غنيمي هلال، ما زال هو السائد في جامعتي: **تيزي وزّو، والمستنصريّة**، مع أنه يمكن الاستفادة من كتب عربية أخرى، حول الآراء الأمريكية، لأنّ كتاب غنيمي هلال، يمثل تيار المدرسة الفرنسية الكلاسيكية فقط. ولهذا استفادت جامعة قسنطينة منذ عام 1983، من كتاب **(ما هو الأدب المقارن) لبرونيل وبيشوا وروسو**.[22]

أما شهادة **جامعة عنّابة**، فتقرر حقيقتين، وهما: بدأ تدريس الأدب المقــارن باللغــة الفرنسية، وبالرؤية الفرنسية في العهد الاستعماري في **جامعة الجزائر**، في العقد الثاني مــن القرن العشرين. أما تطبيق الرؤية العربية، فقد بدأ في جامعة الجزائر، منــذ العــام 1975. ولهذا نصل إلى نتيجة عن تاريخ تدريس الأدب المقارن في الجامعات الجزائرية، وهــي أن قرار تدريس الأدب المقارن، كوجهة نظر عربية، بدأ في نهاية الستينات مع الحالة الاستثنائية الخاصة بتدريس الأدب المقارن في العهد الاستعماري باللغة الفرنسية، وبالمنهج الفرنســي، لكن القرار لم يطبق من وجهة نظر جزائرية، إلاّ عام 1975. وتدرس المادة في السداسيات: السادس – السابع – الثامن. أما بالنسبة **لجامعة عنابة**، فقد درست مادة الأدب المقارن في سنة 1978، وقام بتدريسها آنذاك، عبد المجيد حنون (يحمل الماجستير)، وهو أستاذ مختص. أما المنهاج المقرر في جامعة عنابة، فهو يتطابق مع البرنامج المقترح من وزارة التعليم العالي الجزائرية تمام التطابق. وقد ازدهر الأدب المقارن في الجامعات الجزائرية، بتأثير من مؤتمرات الأدب المقارن التي عقدت في عامي 1983 و1984، بدعوة من جامعة عنابة، وقد شــارك فيها مختصون جزائريون وعرب وأجانب.

5. خلاصة: (جدول التدريس الجامعي)، 1946–1985:

الجامعة	سنة التدريس	المنهج	الاستاذ	المفهوم	الآداب التي ترتكز عليها المقارنة	القسم
1. مدرسة دار العلوم العليا	1938	—	غير مختص	آداب أوروبية	الإنجليزي	قسم اللغة العربية.
2. كلية دار العلوم جامعة القاهرة	1946	—	غير مختص	آداب أجنبية	الإنجليزي	قسم النقد والبلاغة والأدب المقارن
3. كلية دار العلوم – جامعة القاهرة	1953	—	مختص	أدب مقارن صرف	الفرنسي الفارسي الإنجليزي	قسم النقد والبلاغة والأدب المقارن
4. كلية الآداب – جامعة القاهرة	1953 1957	— فرنسي	غير مختص مختص	آداب أجنبية أدب مقارن صرف	الفرنسي، فرنسي والإنجليزي	قسم اللغة العربية قسم اللغة الفرنسية
5. جامعة عين شمس – كلية الآداب، وكلية البنات	1956 1958 1985	فرنسي فرنسي الماني	مختص مختص مختص	أدب مقارن صرف أدب مقارن صرف أدب مقارن صرف	فرنسي الإنجليزي فرنسي الألماني	قسم اللغة العربية قسم اللغة الفرنسية قسم اختصاص الآداب الألمانية
6. الجامعة الأمريكية في بيروت	قبل العام 1962	—	غير مختص	مفهوم أدب أجنبي	الأنجلو أمريكي	دائرة اللغة العربية
7. جامعة بيروت العربية	1963 1972	فرنسي فرنسي	غير مختص مختص	مفهوم آداب أجنبية مفهوم آداب شرقية	الفارسي الفارسي الإنجليزي	قسم اللغة العربية قسم اللغة العربية
8. كلية الآداب – الجامعة اللبنانية	1971 1974	فرنسي فرنسي	مختص مختص	أدب مقارن صرف أدب مقارن صرف	أدب فرنسي فرنسي وفارسي	كلية التربية قسم اللغة العربية
9. مدرسة الآداب العليا – بيروت	1971	فرنسي	غير مختص	آداب أجنبية	فرنسي	تابعة لجامعة ليون الفرنسية. وقد أغلقت عام 1975
10. الجامعة اليسوعية بيروت	1976	فرنسي	غير مختص	آداب أجنبية	فرنسي	معهد الآداب الشرقية
11. جامعة البصرة	1972 1982	فرنسي فرنسي	غير مختص غير مختص	أدب مقارن صرف مفهوم (مذاهب أدبية)	الإنجليزي الإنجليزي	قسم اللغة العربية قسم اللغة العربية
12. الجامعة الأردنية	—	—	—	لم تعترف به	—	قسم اللغة العربية وآدابها
13. جامعة الكويت	1975	فرنسي أمريكي	مختص	أدب مقارن صرف	أنجلو أمريكي	قسم اللغة العربية وآدابها
14. جامعة أم درمان الإسلامية	1966	فرنسي إنجليزي اسباني	مختصون	أدب مقارن صرف	الإنجليزي الاسباني	كلية البنات
15. المستنصرية (العراق)	1979	فرنسي	غير مختص	أدب مقارن صرف (كتاب غنيمي هلال)	انجليزي فرنسي	قسم اللغة العربية
16. جامعة عدن كلية	1976	أمريكي	مختص	أدب مقارن صرف	الأنجلو	قسم اللغة العربية

التربية – اليمن					أمريكي	كلية التربية
17. جامعة الخرطوم السودان		إنجليزي	مختصون	أدب مقارن صرف	الانجلو أمريكي	قسم اللغة الإنجليزية
18. جامعة اليرموك الأردن	1977 1981	— أمريكي	غير مختص مختص	آداب شرقية أدب مقارن صرف	فارسي الأنجلو أمريكي	دائرة اللغة العربية دائرة اللغة العربية
19. الملك سعود (جامعة الرياض سابقا)	1978	أمريكي	مختص	أدب مقارن صرف	الأنجلو أمريكي ألماني	قسم اللغة العربية
20. جامعة الموصل	قبل العام 1978 1982	أمريكي أمريكي	مختص مختص	أدب إنجليزي مقارن أدب مقارن صرف	الأنجلو أمريكي	قسم اللغات الأوروبية
21. جامعة الجزائر	العقد الثاني من القرن العشرين 1968	فرنسي فرنسي	مختص مختص	أدب مقارن صرف أدب مقارن صرف	فرنسي فرنسي ألماني	كلية الآداب الآداب
22. جامعة قسنطينة	1975 1983	فرنسي تعددي	غير مختص مختص	أدب مقارن صرف أدب مقارن صرف	فرنسي سلافي إنجليزي	معهد الآداب واللغة العربية
23. جامعة عنابة الجزائر	1978	فرنسي	مختص	أدب مقارن صرف	الفرنسي	معهد اللغة والأدب العربي
24. جامعة تيزي وزّو	1979	فرنسي	غير مختص	أدب مقارن صرف	فرنسي	معهد الآداب واللغة العربية
25. جامعة الرباط	الثمانينات	فرنسي أمريكي	مختصون	أدب مقارن صرف	فرنسي انجليزي سلافي	شعبة اللغة العربية
26. جامعة دمشق	1972 1973	أمريكي فرنسي	مختص غير مختص	أدب مقارن صرف	الأنجلو أمريكي	قسم اللغة العربية وآدابها

6. الأدب المقارن...واللغة الإنجليزية في الجامعات العربية 2004-2005:

1. المجموعة الأولى من الأسئلة: الأدب المقارن في أقسام اللغة العربية:

أولاً: ما مفردات مقرر الأدب المقارن في جامعتكم، منذ عام 1985، وحتى الآن، وهل المساق إجباري، أم اختياري، بالإشارة إلى التغيرات، والإضافات الجديدة، في ظل

صعود التفاعل الثقافي العالمي الطبيعي، وفي ظل صعود التفاعل القهري، في زمن العولمة.

ثانياً: ما أسماء أساتذة مقرر الأدب المقارن في هذه الفترة (1985-2005)، وما هي اللغات الأجنبية التي يجيدونها، وأسماء الكتب المنجزة في مجال الأدب المقارن فقط.

ثالثاً: ما هو المنهج المستخدم في التدريس، هل هو: الفرنسي، الأميركي، السلافي، الألماني، أم غيره. وهل يمكن القول بوجود: منهج عربي مقارن.

رابعاً: ما رأيكم بمقترح استبدال مصطلح (الأدب المقارن)، بمصطلح (**النقد المقارن**).

خامساً: هل تعتقدون بضرورة إضافة (**النقد الثقافي المقارن**) إلى(النقد المقارن)، أم فصلهما.

سادساً: ما هي **المجالات الجديدة** التي ترون ضرورة إضافتها لمفهوم (النقد المقارن).

سابعاً: هل توافقون على دمج مقرر الأدب المقارن في إطار (**النقد الأدبي**)، أم ترون أن (النقد المقارن)، له **خصوصيته** في ظل صعود التفاعل الثقافي العالمي، سلباً وإيجاباً، منذ عام 1985.

2. المجموعة الثانية من الأسئلة: وضعية اللغة الإنجليزية في أقسام اللغة الإنجليزية:

أولاً: ما هو التاريخ المختصر لتأسيس قسم اللغة الإنجليزية بجامعتكم: البداية، المؤسسون، التطوّرات، الوضع الحالي.

ثانياً: هل تعتقدون بأن تعلّم اللغة الإنجليزية، يتمّ من خلال (**الأدب**)، أم من خلال (**النحو واللسانيات**).

ثالثاً: انطلاقاً من واقع اللغة الإنجليزية في جامعتكم وفي بلدكم، هل تعتقدون أن اللغة الإنجليزية، ظلّت، **لغةً معرفية محايدة**، لنقل المعارف الجديدة، أم دخلت في مرحلة (**التأمرك**) **الإديولوجية**، في ظل العولمة.

رابعاً: ما الفرق بين مستوى الطلبة الحالي، بعد حصولهم على شهادة البكالوريوس، وبين التعليم لدى الجيل القديم في نفس المستوى.

خامساً: ما دور المراكز الأميركية والبريطانية في بلدكم في الترويج للغة الإنجليزية.

سادساً: ما أسباب شيوع ما أُسمّيه: ظاهرة (التَنجُلُز)، - الثرثرة ببعض الكلمات، دون إتقان اللغة.

سابعاً: هل توافقون على أن اللغة الإنجليزية، كناقلة للمعارف التكنولوجية، تتفوق على اللغة الإنجليزية، كناقلة للعلوم الإنسانية، في الواقع العربي.

ثامناً: ما أسباب رواج الترجمة العشوائية، وتكرار ترجمة الكتاب الواحد في البلدان العربية، بدلاً من ترجمة كتب الأصول المشهورة في مجال التخصصات.

تاسعاً: هل يوجد أنجلوفونية مسيطرة في بعض البلدان العربية، على غرار سيطرة الفرانكوفونية في بعض البلدان العربية: (الجزائر، المغرب، تونس، لبنان).

عاشراً: ما هو التصور المثالي المرغوب من وجهة نظركم - لمستقبل الإنجليزية، لتخريج مثقفين ومترجمين ومعلّمين معاً.

1. قسم اللغة العربية، جامعة النجاح - فلسطين: (23)

(أرى، من خلال تجربتي في تدريس مساق النقد الأدبي الحديث، في قسم اللغة العربية، أن النقد المقارن، يمكن أن يكون عنواناً لهذا المساق، فما من ناقد عربي معاصر، أو عاش في القرن العشرين، ندرسه، إلاّ ونجد أنفسنا نتحدث عن أساتذته الذين أفاد منهم، أو عن الأصول التي اعتمد عليها، والأساتذة والأصول في هذه الحالة، هم: غربيون. مثلاً هل نستطيع أن نتحدث عن طه حسين ناقداً، دون أن نشير إلى تأثره بالمنهج الاجتماعي الفرنسي، وهل يمكن أن نغفل، ونحن نتحدث عنه - أي عن طه حسين -، ذكر (سانت بيف)، و(تين)؟. وهل يمكن، ونحن ندرس محمد مندور ناقداً، أن نغفل إعجابه بالمناهج

والمذاهب الأدبية الفرنسية، والإفادة منها، وتطبيقها على نماذج من نصوص الأدب العربي، وقس على ذلك **النقاد المغاربة** أيضاً، هؤلاء الذين أفادوا من البنيوية. ولست أزعم أنني من اكتشف هذا، فهناك كتب عديدة أتت على النقد العربي المعاصر، ومرجعياته الغربية، لعل أبرزها مما يثبت في ذهني الآن، وأنا أكتب، كتاب د. عبد الله إبراهيم، (الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة)، و(دليل الناقد الأدبي) لميجان الرويلي وسعد البازعي. إن ما ورد في الكتابين المذكورين لا يترك مجالاً للشك بأن نقدنا الحديث، يتخذ من النقد الغربي، مرجعاً له. وعليه فإن تدريس النقد الأدبي، أو مناهج النقد الأدبي أو مذاهبه في أقسام اللغة العربية، لا يمكن أن ينجز جيداً، إلاّ بالإشارة إلى المراجع الغربية. وعليه يغدو الفصل بين النقد الأدبي والنقد المقارن، ضرباً من المستحيلات. وأنا شخصياً حين أدرس مثلاً، التأثرية، أعتمد على كتاب (كارلوني وفيللو) (تطور النقد الأدبي في العصر الحديث)، وحين أدرسها في النقد العربي المعاصر، أقف أمام **ميخائيل نعيمة**، وكتابه **(الغربال)**، وأرى أن ما كتبه نعيمة، ليس سوى إعادة صياغة، بلغة عربية سليمة واضحة ومفهومه، لما كتبه النقاد الفرنسيون: (أناتول فرانس)، و(جول لوميتر)، و(ريمي دي غورمون). لا يختلف موقف نعيمة من المناهج عن موقف هؤلاء، ولا يختلف موقفه في تمجيد ذكاء الناقد عن موقف (ريمي دي غورمون). ولا أدري إن كان ناقد عربي معاصر مثلاً التفت إلى هذا، كما التفت النقاد العرب إلى صلة طه حسين بالنقد الفرنسي، و**كمال أبو ديب** بالنقد البنيوي، **ومحمود أمين العالم** بالنقد الماركسي). وفيما يخص الأدب العربي الحديث وتدريس الأدب المقارن من خلال هذا المسمى، أكرر رأيي: نعم ولا. نعم إذا كان المدرس لا يضيف جديداً، ولا إذا كان يضيف جديداً. وإن كانت هناك أساسيات في مساق الأدب المقارن، لا تدرس من خلال مساق الأدب الحديث، منها مثلاً مصطلح الأدب المقارن نفسه، ومدارسه التي ذكرت واختلافها عن بعضها البعض، وجذور المصطلح وتطوره، والدعوة إلى دمجه في مساق الأدب الحديث. **ولكن المحزن أننا ندرسه في جامعات، نادراً ما يتقن**

طلابها لغة أخرى، غير لغتهم. وإذا كان من أساسيات الأدب المقارن أن يتقن دارسه، لغتين، فإن تدريسه في جامعاتنا التي لا يتقن أبناؤها سوى لغتهم القومية، يبدو ضرباً من العبث. مثلاً في جامعتنا، جامعة النجاح الوطنية، يتعلم الطلبة اللغة العبرية، ويدرسهم مدرس الأدب المقارن، نصوصاً من اللغتين، ولكن اعتماده، يتم على النصوص المترجمة من الأدب العبري، فالطلاب الذين يدرسون اللغة العبرية (أ)، واللغة العبرية (ب)، لا يصلون إلى مرحلة يتمكنون فيها من قراءة نصوص طويلة. ربما يقرأون فقرة أو فقرتين، ليس أكثر. وقد طالبتُ، ذات مرة، أن يلغى مساق الأدب المقارن ما دام يدرس بتلك الطريقة.

2. **قسم اللغة العربية، جامعة بغداد، العراق:** (24)

تنقسم مفردات مقرر الأدب المقارن في جامعة بغداد إلى قسمين:

1. **الجانب النظري**: ويعالج المفردات التالية: 1. الأدب المقارن ومكانته بين العلوم الأدبية. 2. تطور علم الأدب المقارن العالمي. 3. تطور علم الأدب المقارن في الوطن العربي. 4.التسمية والمجال. 5. مدارس الأدب المقارن: الفرنسية، الأمريكية، روسيا وأوروبا الشرقية. 6. علاقته بالنقد الأدبي، وتاريخ الأدب، والأدب العالمي، ونظرية الأدب. 7.علاقته بالأدب القومي والأدب العالمي. 8. مسألة الانتقال: المرسل والوسيط والآخر. 9. عالمية الأدب المقارن.

2. **الجانب التطبيقي**: 1. أثر الحكاية العربية في الأدبين التركي والفارسي والكردي. 2.أثر ألف ليلة وليلة في الآداب العالمية: القصة، المسرحية، الشعر. 3. أثر القرآن الكريم والحديث الشريف في الآداب العالمية: الفارسي، التركي، والكردي. 4. أثر القرآن والحديث في كتاب (الديوان الشرقي للمؤلف الغربي) لجوته. 5. أثر القرآن، وقصة المعراج والثقافة الشرقية في الكوميديا الإلهية لدانتي. 6. أثر القرآن والتراث العربي في الأدب الروسي الكلاسيكي: بوشكين، تورغنيف، ديستويفسكي، تولستوي وغيرهم.

7. أثر الشعر العربي في الآداب العالمية: شعر التروبادور، الشعر الفارسي، الشعر الكردي، الشعر التركي. 8. تأثير المقامات العربية في الأدب الفارسي. 9. تأثير ملحمة جلجامش في الآداب العالمية. 10. النماذج الإنسانية وأنواعها: البخيل، الشيطان، فاوست، دون جوان، بيجماليون، شهرزاد، ليلى والمجنون.

- لا نعتقد بوجود منهج عربي مقارن، فالشائع هو تدريس المنهجين: الفرنسي والأمريكي. ونحن نوافق على إضافة (النقد الثقافي المقارن) إلى الأدب المقارن، حسب سؤالكم. ولا نوافق على دمج الأدب المقارن بالنقد الأدبي، لأن للأدب المقارن، خصوصيته، (في ظلّ التفاعل الثقافي العالمي الحالي، كما تفضلتم بذلك). كما لا نوافق على استبدال الأدب المقارن، بمصطلح النقد المقارن، لأن مصطلح الأدب المقارن من وجهة نظرنا... أكثر شمولاً.

3. قسم اللغة العربية، جامعة عدن – اليمن: [25]

منذ عام 1991، يُدرّس مقررُ الأدب المقارن في قسم اللغة العربية بكلية التربية، وظلّ كذلك، (حتى عام 2000)، وفي كلية الآداب، تمّ تدريسه، (اعتباراً من عام 2000) بجامعة عدن، فهو مقرّر إجباري لفصل دراسي واحد فقط، في المستوى الرابع من شهادة البكالوريوس. أما مفردات المقرر، فهي: 1. الأدب المقارن وموقعه بين فروع الدراسات الأدبية الأخرى. 2. اتجاهات الأدب المقارن: الفرنسي – الأمريكي – التوفيقي العربي. 3.الملامح الجديدة للأدب المقارن في القرن الحادي والعشرين. 4. ميادين البحث في الأدب المقارن:

1. دراسات التأثر والتأثير: المقامات بين الأدبين العربي والفارسي.
2. دراسات التوازي: المقامات ... وروايات الشُطّار.
3. عالمية ألف ليلة وليلة.

4. **الصوراتولوجيا**: صورة اليمن في كتابات الأجانب: عدن، حضرموت، بلقيس.

5. دراسات التلقي والمثاقفة.

ونرى أن الأدب المقارن، **يمكن أن يكتسب أبعاداً ثقافية، دون أن يضطر إلى استخدام مصطلح – النقد الثقافي المقارن**. فالأدب المقارن منذ نشأته، نظام تتقاطع فيه تخصصات عدّة، وتوظف فيه مناهج متنوعة. ومع هذا فقد ركّزنا على قضايا مثل: **التناصّ والتلقي والنقد الثقافي، والمثاقفة، والنقد الثقافي المقارن**.

4. قسم اللغة العربية، جامعة الكوفة – العراق: (26)

كانت دراسة الأدب المقارن في قسم اللغة العربية بكلية الآداب، بجامعة الكوفة حتى عام 2000، تسير وفق الكتاب المقرر، وهو **كتاب غنيمي هلال، وفق المنهج الفرنسي**. وقد درّس هذه المادّة، أساتذة غير مختصين، فاختصاصاتهم هي: الأدب العباسي، الأدب الحديث، ولا يجيد أي منهم، أية لغة أجنبية. ومنذ عام 2000، يدرّس هذه المادة، **أستاذ مختص بالأدب الحديث، يجيد الإنجليزية**. أما مفردات المادة، فهي، كالتالي:

1. المصطلح والحدود. 2. مكانة الأدب المقارن بين العلوم. 3. نشأته وتطوره عالمياً وعربياً. 4. مدارس الأدب المقارن. 5. دراسات تطبيقية: أ. الصلات بين الأدب العربي والآداب: اليونانية، والفارسية. ب. أثر الأدب العربي في أدب العصور الوسطى. جـ. أثر الأدب الإنجليزي في الأدب العربي المعاصر: شعره ونثره.

- أما عن مصطلح: **الأدب المقارن ... فهو أقرب إلى فهم الطلبة من مصطلح النقد المقارن، أو غيره**، إذْ قد يُفهم أن المقصود بالنقد المقارن – المقارنة بين مدارس النقد أو النظريات أو النظريات النقدية. أما عن **دمج الأدب المقارن في النقد الأدبي، فأعتقد أن ذلك غير صائب، بل غير منطقي**.

5. قسم اللغة العربية، جامعة الزقازيق، مصر: [27]

مساق الأدب المقارن، بقسم اللغة العربية، مساق إجباري. أما مفردات المساق، فهي:

1. تاريخ الدرس المقارن بين أوروبا وأمريكا. 2. المدرسة الفرنسية. 3. الدرس العربي المقارن في القرن العشرين. 4. المدرسة الأمريكية. 5. درس تحليلي تطبيقي لموضوع مقارن بين الأدب العربي، وأي أدب آخر... هذا ويستكمل الأساتذة، ما يرونه من تعقيبات على المستجدات العالمية أثناء المحاضرات.

- لا يوجد لدينا حتى الآن، أساتذة تخصصوا في الأدب المقارن... كما أنّ **اللغة الإنجليزية**، هي اللغة الأقرب حتى الآن. ويفضل الأساتذة – **المنهج الفرنسي**. ولا نعتقد بوجود منهج عربي حتى الآن. **ونفضّل مصطلح – النقد المقارن، لأنه يشمل الأدب المقارن**. ونرى أن فصل – **النقد الثقافي عن الأدب المقارن، أفضل**. ونرى أيضاً ضرورة التركيز على علاقة الأدب العربي، بآداب **الشعوب الإسلامية غير العربية. ولا نوافق على مقترحات البعض، دمج الأدب المقارن بالنقد الأدبي**، لأن لهذا العلم– كما قلتم في نصّ السؤال – خصوصيته في ظل عولمة الثقافة، وتصاعد التنافذ الثقافي بين الحضارات الحالية.

6. جامعة القدّيس يوسف (اليسوعية) – معهد الآداب الشرقية، لبنان: [28]

أولاً: إننا نعتمد المصطلح العام المتعارف عليه: (الأدب المقارن). وهذا المقرّر إلزامي لطلاب الإجازة في اللغة العربية وآدابها، **واختياري**، لطلاب الاختصاصات الأخرى (الإجازة، أو الماجستير). أما بالنسبة إلى ارتباطه بموضوع (صعود التفاعل الثقافي الطبيعي... أو القهري، بسبب العولمة)، **فإنّ جامعتنا الفرانكوفونية**، كانت منذ تأسيسها، مختبراً لتفاعل الثقافات الشرقية والغربية. كما أنّ معهد الآداب الشرقية كان منذ تأسيسه (منذ أكثر من مئة عام)، وما يزال، الوجه الحضاري البارز للتفاعل الثقافي **الطبيعي** (الاستشراق، الحوار المسيحي الإسلامي...)،وهو لم ينتظر (العولمة)،

ولا (**صعود التفاعل القهري**)، لإرساء (**حوار الحضارات**) على أسس متينة في مناهجه وبين طلابه المتعدّدي المذاهب الدينية، وفي مجتمعه الذي تتعايش فيه سبع عشرة طائفة، لا بل في مشرقه العربي. وما مقرّر (الأدب المقارن)، سوى أحد المقرّرات التي تتضمّن مواد تتفاعل فيها الثقافات، بشكل طبيعي: (دراسة النصوص الأجنبية، الترجمة والتعريب، الألسنيّة، الفكر العربي القديم والمعاصر، النقد الأدبي الحديث...).

ثانياً: الأستاذ الحالي لمقرّر (الأدب المقارن) في المعهد: **الدكتور جورج سلهب**: يجيد اللغة الفرنسية، (حائز على إجازة في اللغة الفرنسية وآدابها في العام 1978)، عنوان أطروحته للدكتوراه: (**السريالية الفرنسيّة ومجلة شعر**) التي نوقشت في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة القدّيس يوسف، بيروت، 1980. كما أعدّ دراسة بعنوان: (المذهب الطبيعي ومعالمه في أدب إميل زولا ونجيب محفوظ)، في العام 2002.

ثالثاً: نحن لا نعتمد منهجاً **مغلقاً**، ولا نغرق في دراسة **تصنيفات** مناهج الأدب المقارن، ولا نحبّذ **الاستفاضة** في الدراسات التاريخية والاجتماعية والفكريّة، **فهذه قد أخذت نصيبها من الأبحاث في القرون السابقة**. فالشعوب المتعاقبة منذ القدم، من يونان، ولاتين، وفرس، وعرب في الشرق والغرب (الأندلس)، وفي العصر الحديث من فرنسيّين، وأميركان، وسلاف، وألمان، وغيرهم...، هذه الشعوب ساهمت تباعاً في وضع **أسس عامة للدراسات المقارنة**. فنحن نتبنّى **هذه الأسس المشتركة** والمصطلحات العامة المتعارف عليها، وننفتح على الثقافات جميعها، غير أنّ **مناهج أوروبا الغربيّة**، تبقى الأقرب إلينا. كما إننا نميل إلى الدراسات المقارنة بين الآثار الأدبية، للوقوف على ما فيها من تأثر أو تأثير، ونعتمد **المنهجية الألسنية** في استقراء النصوص.

رابعاً: نحن لا نحبّذ استبدال مصطلح (الأدب المقارن) بمصطلح **(النقد المقارن)**، فالمصطلح الأول، أي (الأدب المقارن)، على تعدّد مناهجه، تجمعه أسس محدّدة. **أمّا المصطلح الثاني: فغامض، وفضفاض، ولا ينطبق على واقع محدّد.**

خامساً وسادساً: هذا ويجب تحديد مادة المقارنـة في كـل (نقـد مقـارن): (الفكـر، المجتمع...). فمصطلح **(النقد الثقافي المقارن)**، يشدّد على **(الثقافة)**، مادة للمقارنة، وهذا العلم واسع، لما في كلمة (ثقافة) من تشعّب وامتداد. ونحن اليوم نعيش عـالم الاختصاص. ولا يخفى أنّ البحث في كل جزء من أجزاء المعرفة، يتطلّب جهـوداً كبرى، وطاقات جبّارة، في ظلّ تنامي المعرفة الكونيّة، وبالتـالي، فـإنّ التقسيم والتحديد، **أفضل من التعميم والشمولية.**

سابعاً: إننا لا نوافق على دمج مقرّر (الأدب المقارن) في إطار (النقد الأدبي الحـديث). فلكل مصطلح مجاله وخصوصية موضوعه، وخصوصيّة مناهجه. وبالتـالي علينـا تعريف كل مصطلح بدقة، وتحديد مادته ومجال اختصاصه، ومواقع تقاطعه مع غيره من المصطلحات.

7. قسم اللغة العربية، جامعة البصرة، العراق: (29)

أولاً: أ. المفردات:

1. الأدب المقارن: النشأة والتطور والتعريف.
2. مدارس الأدب المقارن: 1. الفرنسية. 2. الأمريكية. 3. السلاڤيات. 4. العربية.
3. ميادين البحث في الأدب المقارن.
4. مصطلحات مقارنية مثل، الموازنة والمقارنة والتأثر والتأثير.
5. تطبيقات مقارنية، في ضوء تحديدات مدارس الأدب المقارن.
6. عالمية الأدب، وليس الأدب العالمي.

7. وسائل التأثر والتأثير.

8. اثر الأدب العربي في الآداب الأخرى.

9. الأدب المقارن بين المفهوم المنفتح، والمفهوم المغلق: (المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية).

10. الأدب المقارن وموضوعة الأجناسية.

ب. **المساق إجباري**، وليس اختيارياً.

ثانياً: الأساتذة:

1. د. هنا البياتي، تجيد اللغة الإنكليزية، جامعة كلاسكو: أثر إدث ستويل في الشعر العراقي المعاصر.
2. د. شجاع العاني، جامعة البصرة، مختصّ في النقد الأدبي.
3. أ. م. د. ضياء راضي محمد الثامري، جامعة البصرة، مختصّ في النقد الأدبي.
4. أ. م. د. فهد محسن فرحان، جامعة البصرة، مختصّ في النقد الأدبي.
5. م. د. مشتاق فالح الفضلي، جامعة البصرة، مختصّ في النقد الأدبي.

ومما يجدر ذكره أن من يدرّس مادة الأدب المقارن، هم **أساتذة الأدب والنقد الحديث، لتعذر وجود متخصص دقيق في هذا الميدان**، بسبب الظروف التي مرّ بها العراق، علماً أن هؤلاء الأساتذة، يجيدون اللغة العربية.

ثالثاً: أ. المنهج المستخدم في التدريس، هو ما يمكن تسميته، **بالمنهج (الكلي)** الذي ينص على **الاطلاع والتطبيق** في آن واحد على مناهج الأدب المقارن، ومدارسه في آن واحد، دون تمييز أو هيمنة لمنهج دون آخر.

ب. وأما بصدد وجود منهج عربي مقارن أو عدمه، فالقسم يقوم بطرح وتدريس **المدرسة العربية المقارنة**، بالاعتماد على ما أنجز من دراسات عربية لكتّاب عرب،

ومحاولة تأصيل مثل هذا التوجه، إلاّ أن هذه المدرسة، ما تزال في طور التشكل والتبلور النهائي، على الرغم مما بذل من جهود في هذا الميدان.

رابعاً: نرى من الضروري **الإبقاء على مصطلح الأدب المقارن**، لنظل في دائرة التعريف والتبادل الثقافي والانفتاح على الآخر.

خامساً: نرى من الأفضل، الإبقاء على مفهوم **(الأدب المقارن)** باشتغاله التداولي المعروف، بحيث يمكن أن تنضوي تحته، **الموضوعات الجديدة كالنقد الثقافي المقارن، والنقد المقارن**، وغيرها.

سادساً: نرى ضرورة تدريس مادة المناهج النقدية الحديثة، مع توخي البحث الجاد عن تطبيقات لهذه المناهج، وهذا هو الأهم، فالتنظير موجود، ولكن التطبيق نادر.

سابعاً: لا نوافق على دمج مقرر الأدب المقارن في إطار النقد الأدبي الحديث، لما للأدب المقارن من خصوصية وضرورة كبيرة في أدبنا، وانفتاحه على آداب الأمم الأخرى.

8. الجامعة الإسلامية، المدينة المنوّرة، السعودية: (30)

حدث توقف لتدريس الأدب المقارن في المرحلة الجامعية الأولى، ثمّ أعيد تدريسه في مرحلة الدراسات العليا (الماجستير). ولم يتوافر أساتذة متخصصون في الأدب المقارن. ونميل إلى التفاعل مع المنهج الألماني، وفق منهج تاريخي. **ولا نوافق على مصطلح (النقد المقارن)**، لأن الأدب المقارن، يتضمن جوانب نقدية كافية. **ولا نوافق على استقلالية النقد الثقافي المقارن عن الأدب المقارن**، ثم نحن نرى أن **النقد الثقافي... غير متفق عليه، بل نحن لا نُقرّه. ولا نوافق على دمج الأدب المقارن بالنقد الأدبي**، بل أن يبقى كما هو.

الأهداف:

1. وقوف الدارس على عوامل الاتصال بين الأدب العربي، والآداب الأخرى.
2. أن يعرف الدارس أثر الأدب العربي في الآداب غير العربية قديماً وحديثاً.

3. نقد التأثيرات الوافدة على الأدب العربي، ورصد مصادر الأفكار والاتجاهات للتمييز بين ما يقبل منها وما يرفض.

4. أن يتسع أفق الدارس في فهمه للأعمال، والأجناس والمواقف الأدبية، والمذاهب النقدية، بتحديد المؤثرات الأصيلة والأجنبية فيها، وتحليلها تحليلاً علمياً دقيقاً.

المفردات:

1. **مدخل لدراسة الأدب المقارن:** تعريفه بين الباحثين – نشأته وتطوره وأهميته والصعوبات التي تعترض طريق دراساته – مجالاته والأعمال الأدبية التي يدرسها – علاقته بغيره من الدراسات الأدبية والنقدية – الشروط الواجب توافرها في الباحث المقارن.

2. **الدراسات الأدبية المقارنة، والأدب العالمي:** مفهوم عالمية الأدب – وسائل انتقال الأدب، والقوانين التي تحكم حركة التفاعل بين الآداب – عوامل عالمية الأدب.

3. **دراسة التأثر والتأثير في القضايا الآتية:** 1. الأجناس الأدبية. 2. المواقف الأدبية. 3.النماذج البشرية. 4. أوزان الشعر وقوافيه وقوانين النظم. 5. النواحي الأسلوبية. 6.وعلى أستاذ المقرر، أن يختار ما لا يقل عن ثلاث قضايا من دراسات الأدب المقارن للتطبيق. (مع مراعاة التنوع بين القديم والحديث).

4. **الفنون الأدبية وتنقلها بين الآداب الغربية والعربية:**

أ. في الشعر:

1. **الملحمة:** معناها، أصولها الفنية، نشأتها، أهم الملاحم اليونانية والرومانية، أثرها في الأدب الأوروبي، الكوميديا الإلهية ومصادرها الإسلامية، الأدب العربي والملحمة.

2. **المسرحية:** معناها، أهم أصولها الفنية، نشأتها وتطورها (باختصار)، دخولها إلى الأدب العربي الحديث، أثر المسرحية الغربية في المسرحية العربية.

3. **القصة على لسان الحيوان:** معناها، نشأتها، وتطورها (باختصار)، أثر كليلة ودمنة في لافونتين وشوقي.

ب. في النثر:

القصة: نشأتها في الأدب الأوروبي، أنواعها (باختصار)، القصة في الأدب العربي القديم، المقامة وتأثيرها في الأدب الفارسي والأدب الغربي، القصة العربية الحديثة، وتأثرها بالقصة الغربية.

5. دراسات تطبيقية في الأدب المقارن:

أ. المتنبي وأثره في شعراء الغرب.

ب. مجنون ليلى في الأدب العربي والفارسي والتركي.

ج. أمثلة للامتزاج الأدبي الإسلامي: سعدي شيرازي – علي شيراتوني – ابن عربستان – محمد عاكف.

د. فيكتور هوجو، وتأثره بالآداب الشرقية.

هـ. غوته والآداب الإسلامية.

6. نحو أدب إسلامي مقارن.

9. قسم اللغة العربية، جامعة المنوفية، مصر: (31)

أولاً: تم تأسيس كلية الآداب بجامعة المنوفية عام 1987. ويتم تدريس مقرر الأدب المقارن إجبارياً، لطلاب الفرقة الرابعة. وتتشكل المفردات الأساسية للمقرر من العناصر الآتية: - ما الأدب؟. – مفهوم الأدب. – مفهوم الأدب الخاص. – الأدب العالمي وانهيار أسوار العزلة. – مظاهر التأثير والتأثر. – المنهج الأمريكي والمنهج الفرنسي. – المدرسة الرومانسية وأثرها في الأدب العربي. – المدرسة الواقعية وأثرها في الأدب العربي. – الواقعية الاشتراكية وأثرها في الأدب العربي. – عدة الباحث المقارن.

ثانياً: أسماء أساتذة الأدب المقارن: - أ.د. **أحمد شاذلي** (يجيد الفارسية). ومن مؤلفاته: كتاب (في الأدب المقارن: دراسة في الآداب الإسلامية). – أ. د. **الطاهر مكّي**

(منتدباً): (يجيد اللغة الإنجليزية والفرنسية والاسبانية). ومن مؤلفاته (الأدب المقارن: أصوله، وتطوره، ومناهجه)، (في الأدب المقارن: دراسات نظرية وتطبيقية)، (ملحمة السيد: دراسة مقارنة)، (في الأدب الإسلامي المقارن). - أ. د. حلمي مرزوق (منتدباً): (يجيد الإنجليزية والفرنسية)، ومن مؤلفاته، كتاب: (الرومانسية والواقعية وأثرهما في أدبنا الحديث).

ثالثاً: يتم استخدام المنهج الفرنسي، والمنهج الأمريكي في تدريس مقرر الأدب المقارن، ولا يمكن القول بوجود منهج عربي مقارن له ملامحه المميزة التي تقف جنباً إلى جنب مع المناهج الغربية.

رابعاً: لا يمكن استبدال مصطلح الأدب المقارن، واستخدام مصطلح (النقد المقارن) بدلاً منه، ولكن نرى استخدامه، كمصطلح مواز للأدب المقارن.

خامساً: مصطلح (النقد الثقافي المقارن) يمكن إضافته إلى مصطلح (النقد المقارن)، كفرع من فروعه.

سادساً: من المسائل الجديدة التي نرى ضرورة إضافتها لمفهوم النقد المقارن، بعض الجوانب التي تتعلق **بالهوية الثقافية**، خاصة في الوقت الراهن، في ظل المحاولات التي تتجه إلى تبيان مخاطر الذوبان في دوامة العولمة.

سابعاً: لا نوافق على دمج مقرر (الأدب المقارن)، أو (النقد المقارن) في إطار النقد الأدبي، لما له من خصوصية علمية وثقافية، تجعله جديراً بالانفصال عن النقد الأدبي.

10. قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية - جامعة البحرين:[32]

اسم المقرر، هو **(الأدب العربي المقارن)، وهو اختياري إجباري**، ومفرداته موجودة في دليل الجامعة، لعام 2000-2001 - ص: 157. وأستاذ المساق، هو: **محمد ديب**، وهو **يجيد الإنجليزية** بطلاقة. **ولا أعرف ما هو المنهج المستخدم في التدريس.** وأفضل مصطلح

الأدب المقارن على مصطلح – النقد المقارن، لأن الأول أشمل. وأفضّل إضافة – النقد الثقافي المقارن إلى الأدب المقارن. ولا نوافق على دمج الأدب المقارن بالنقد الأدبي.

2. اللغة الإنجليزية في الجامعات العربية عام 2004:

2. 1: قسم اللغة الإنجليزية، الجامعة الإسلامية، غزّة، فلسطين:[33]

تأسس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها سنة 1981م، كأحد الأقسام الأربعة لكلية الآداب في الجامعة الإسلامية – غزة – فلسطين، ويمنح القسم، درجة البكالوريوس في اللغة الإنجليزية وآدابها (بانتظام). وتشتمل الخطة الدراسية على 140 ساعة معتمدة، يدرس الطلبة فيها مساقات مختلفة، منها: المهارات اللغوية واللغويات والأدب والنقد. يبلغ عدد الطلبة في القسم 1400، منهم 500 طالب، و 900 طالبة. ويقوم القسم، بتدريس مساقات متطلب الجامعة واللغة الإنجليزية للتخصصات الأخرى، لما يزيد عن 2000 طالب وطالبة في كل فصل دراسي.

أهداف القسم:

1. دراسة مهارات الإنجليزية واللغويات: أصولها وصرفها، ونحو ذلك، بالإضافة للربط بين اللغة وتدريسها.
2. التعرف إلى الأدب الإنجليزي في عصوره المختلفة.
3. تدريب الطالب على اكتساب المهارات اللغوية المختلفة، بهدف معايشة اللغة، وفتح مجال المعرفة والبحث العلمي أمامه.
4. التعرف إلى مدارس النقد المختلفة وتأثيرها في دراسة الأدب.
5. تطوير التفكير النقدي، لدى الطالب، ليتمكن من الإفادة من دراسة الأدب واللغة الإنجليزية، بما يتناسب مع المجتمع والتقاليد العربية والإسلامية.
6. التدريب على الترجمة من اللغة الإنجليزية وإليها.

المجالات التوظيفية، لخريجي القسم:

1. تدريس اللغة الإنجليزية، كلغة أجنبية في المدارس الحكومية، ووكالة غوث اللاجئين، والمدارس الخاصة. 2. التدريس الجامعي، (كمعيدين في الجامعات، ومدرسين في الكليات الجامعية المتوسطة). 3. الترجمة. 4. الصحافة والإعلام. 5. المؤسسات الحكومية المختلفة. 6. المؤسسات الدولية. 7. القطاع الخاص.

وفيما يلي إجابة على بعض ما طرحتم من تساؤلات:

أولاً: ما أراه قائماً الآن، هو **الفصل بين ما هو نحو، وما هو لسانيات، وما هو أدب.** أما ما أقوم به من خلال تدريسي لمساقات الأدب، **فهو التكامل بين الفرعين،** فما **الأدب بأنواعه المختلفة إلاّ لغة أصيلة لكتاب مبدعين.** وهذا الاتجاه، هو ما نتطلع إليه، مستقبلاً، لتدريس اللغة والأدب في القسم.

ثانياً: ما زالت اللغة الإنجليزية، لغة لنقل المعارف الجديدة، وهناك إقبال كبير على دراسة اللغة الإنجليزية، كتخصص، وذلك تلبية لسوق العمل، بالإضافة لكونها، مفتاحاً للراغبين في الحصول على منح، لإكمال الدراسة، سواء أكان في أمريكا، أم أوروبا، أم اليابان، أم الصين، أم غيرها من الدول. إذ لا شك أن **للمؤسسات الأمريكية الباع الأطول في عرض المنح،** لإكمال دراسة الماجستير، والدكتوراه، وتمويل برامج زيارات قصيرة للمتخصصين في المجالات المختلفة.

ثالثاً: لست هنا في مقام المفاضلة بين الجيل القديم والحالي، فلكل جيل وعصر، رجاله وحاجاته، بالإضافة للسلبيات، **لكن ما هو متوافر حالياً للجيل الشاب، لم يكن موجوداً من قبل:**

1. ازدياد حملة الشهادات العلمية العليا، كالدكتوراه والماجستير.

2. تنوع مصادر التعليم، والاستفادة من التقنيات الحديثة، كالحاسوب والإنترنت وغيرها.

رابعاً: **تقوم المراكز الأمريكية والبريطانية**، بترويج اللغة الإنجليزية من خلال:

1. دورات تعليم اللغة الإنجليزية.

2. تقديم المنح، لإكمال دراسة الماجستير والدكتوراه، للطلبة في مختلف التخصصات.

3. تغطية برامج تؤأمة بين الجامعات الفلسطينية والأمريكية أو البريطانية.

4. تمويل برامج زيارات قصيرة.

خامساً: **ظاهرة** (التنجلز)، أي الثرثرة ببعض الكلمات، دون إتقان اللغة، **شبه معدومة في قطاع غزة، وهي ظاهرة غير مقبولة شعبياً**. السبب في ذلك، هو الأوضاع السياسية والاقتصادية القاسية التي لا تسمح بهذا النوع من الرفاهية الذي قد يكون موجوداً في مجتمعات أخرى.

سادساً: بدأتْ الثورة العلمية والتكنولوجية، في الغرب. واللغة الإنجليزية، هي اللغة الناقلة للمعارف في معظم أنحاء العالم. وهناك دور للاستعمار البريطاني والأمريكي في القرن العشرين والحادي والعشرين، بسبب ارتباط كثير من مصالح دول العالم الثالث بالغرب. أما بالنسبة للعلوم الإنسانية عند العرب، فليس هناك اهتمام كبير بهذا الجانب، وذلك بسبب توافر المراجع لهذه المعارف باللغة العربية. إذ لابدّ من الاهتمام بهذا الجانب مستقبلاً، حتى يتم التعرف إلى الآخر، بطريقة أفضل من خلال التعرف إلى المجتمع الغربي، وما يتصل به من ثقافة ونمط تفكير، ومنهج حياة.

سابعاً: **لا أرى وجود أنجلوفونية مسيطرة في فلسطين**، فانتشار اللغة الإنجليزية، محدود جداً على مستوى المدارس والجامعات، واستعمالها، **بعيد عن الاستخدام الشعبي المجتمعي**.

ثامناً: لابدّ من إعداد المعلم، إعداداً سليماً مبنياً على:

1. الفهم الصحيح للمجتمع الفلسطيني من حيث الدين، التاريخ، الواقع.
2. المعرفة بأهداف تعليم الإنجليزية ووسائلها.
3. الاهتمام بجانبي اللغة والأدب والتداخل بينهما.
4. التعريف بالمجتمع الغربي، وتوضيح خصائصه إيجاباً وسلباً.
5. المقارنة بين المجتمع الغربي، والمجتمع المحلي العربي الإسلامي.
6. تطوير جانب التفكير والنقد، عند المعلم والطالب، بحيث يستطيع أن يأخذ الحسن، ويترك السيء من الثقافة الغربية.
7. ثقة المعلم بانتمائه لحضارة إسلامية عريقة، تمكنه من التحاور مع الحضارات الأخرى.

2.2. قسم اللغة الإنجليزية، جامعة الكويت: [34]

السؤال الأول: أنشئ قسم اللغة الإنجليزية وآدابها مع إنشاء جامعة الكويت، **عام 1967/66.** وكان هدفه الأول، وما يزال، إعداد خريج مؤهل تأهيلاً سليماً، وواثقاً، لخدمة المجتمع الكويتي في مجالات متعددة، تتطلبه تخصصات القسم المختلفة، وذلك عن طريق تزويد خريجيه، بما يحتاجون إليه من علم ومعرفة، يمكنهم من تحمل المسؤوليات الملقاة عليهم في مجالات العمل المتنوعة في البلاد. وكان القسم عند إنشائه، فرعاً من فروع (كلية الآداب والتربية)، ثمّ انفصلت كلية الآداب عن كلية التربية عام 1981، ولكن ظل طلبة كلية التربية/ تخصص لغة إنجليزية، يقومون بدراسة مقرراتهم في اللغة والأدب والترجمة في كلية الآداب.

ومن يقرأ توثيق تاريخ القسم – ضمن توثيق تاريخ كلية الآداب – عن ثلاثين عاماً منذ إنشائه، يتبين له على الفور، مدى اهتمام القسم، خلال مراحله المختلفة، بتطوير

صحائف تخرجه، تواكباً مع التطورات العلمية في فروع العلم والمعرفة، المتعلقة باللغة الإنجليزية وآدابها.

السؤال الثاني: أعتقد أن تدريس اللغة الإنجليزية، **يجب أن ينطلق من الاثنين (اللغة والأدب)، معاً**، حيث أن علم اللسانيات الحديث، يرفدنا بالنظريات التي تثري معرفتنا باللغة البشرية، بشكل عام، (ومن ضمنها اللغة الإنجليزية)، بينما يشكل الأدب، الوعاء الراقي لاستخدام اللغة، ولا بد من الاطلاع عليه، لتنمية القدرات اللغوية.

السؤال الثالث: أعتقد أن اللغة الإنجليزية، بقيت لغة لنقل المعارف الجديدة.

السؤال الرابع: من الصعب الإجابة عن السؤال، دون إجراء دراسة ميدانية عملية.

السؤال الخامس: يقدم المركز البريطاني، دورات في تدريس اللغة الإنجليزية في جميع مستوياتها.

السؤال السادس: ظاهرة التنجلُز، **ظاهرة لها مبرراتها**، إذ أن اللغة الإنجليزية، أصبحت **اللغة العالمية الأولى** التي يستخدمها المثقفون والناس العاديون، حين يتعذر استخدام لغة مشتركة للتواصل. كذلك، فإن النظرة الاجتماعية إلى المكانة العالمية التي تتمتع بها اللغة الإنجليزية، قد غذت هذه الظاهرة عند الكثيرين، فهي عنوان **التقدم والرقي** في هذه الأيام عند البعض.

السؤال السابع: **لا أتفق مع هذا الرأي إطلاقاً**، فاللغة الإنجليزية، في هذه الأيام تعتبر ناقلة فعالة لكل المعارف البشرية، بما فيها العلوم الأساسية والإنسانية والاجتماعية.

السؤال الثامن: السبب في ذلك، هو **غياب التخطيط المؤسسي في مجال الترجمة**، حيث إن معظم ما يطرح في السوق من ترجمات، هي نتاج جهود فردية محدودة. إن من يتولى الترجمة في العالم العربي هم، في معظم الأحيان، أفراد يغيب التواصل

فيما بينهم، بينما تقف الحكومات والمؤسسات العلمية، عاجزة عن النشاط الفاعل في مجال الترجمة، من حيث التخطيط والدعم المادي.

السؤال التاسع: هذا صحيح إلى حد ما، فالتعليم الجامعي، وللأسف، ما زال يعتمد في كثير من التخصصات العلمية على التدريس باللغة الإنجليزية، بدلاً من استخدام اللغة القومية. كذلك فإن المدارس الأمريكية والإنجليزية، قد شاعت في كثير من الدول العربية، وأصبحت تؤثر في تعلم اللغة القومية، وكذلك تؤثر في تعلم المعارف الأخرى التي لا يمكن تعلمها بشكل فعال، باستخدام اللغة الأجنبية.

السؤال العاشر: لابد من الاهتمام الكبير باللغة الإنجليزية، فهي لغة الثقافة والعلم في هذه الأيام. ولكن، يجب أن لا يكون ذلك على حساب اللغة القومية التي ينبغي أن تستخدم في تدريس العلوم كافة في العالم العربي، وهذا يستدعي توطيناً للمعرفة من خلال حركة ترجمة نشطة، تقود فيما بعد إلى عملية إنتاج المعرفة في عالمنا العربي. فمكانة اللغة الإنجليزية، ينبغي أن تظل في حدود كونها لغة أجنبية هامة جداً، ولا بد من تعلمها.

2. 3: قسم اللغة الإنجليزية، الجامعة المستنصرية، العراق:[35]

أولاً: أسس قسم اللغة الإنكليزية مع بداية تأسيس كلية الآداب والجامعة المستنصرية عام 1963. كانت الجامعة في البداية كلية جامعية، شبه رسمية، ثم تحولت إلى جامعة رسمية تابعة لوزارة التعليم العالي والبحث العلمي. يدرس الطلاب في قسم اللغة الإنجليزية وآدابها، لمدة أربع سنوات، يمنحون بعدها درجة البكالوريوس. في العام الدراسي 1993/1994، افتتح، قسم الدراسات العليا (الماجستير)، بفرعيه: (اللغة والأدب). ويهدف القسم إلى إعداد باحثين في الدراسات الأدبية ومترجمين، وأحياناً ينخرط قسم من خريجيه في سلك التعليم الثانوي.

ثانياً: نعتقد أن تعلم الإنجليزية، ينطلق من الاثنين: النحو والأدب، ولكن للنحو واللسانيات، الحصة الأساسية.

ثالثاً: **نعتقد أن اللغة الإنجليزية، دخلت في مرحلة (التأمرك) الإيديولوجية في ظل العولمة.**

رابعاً: نرى ضعفاً واضحاً في مستوى الطلبة الحالي، مقارنة بمستوى التعلم لدى الجيل القديم.

خامساً: حالياً ... هذه المراكز متوقفة عن العمل، وكان لها في السابق، دور بارز في الترويج للغة الإنجليزية.

سادساً: أما أسباب شيوع ظاهرة التنجلُز، فهو يعود إلى اعتقاد من يلجأون إلى هذه الظاهرة، أن الآخرين سيعتبرونهم من الذين يتقنون اللغة الإنجليزية. وربما كان ذلك، بسبب مشاهدة الأفلام والمسلسلات التي تكثر فيها مثل هذه الظاهرة – خاصة المسلسلات المصرية، والبرامج التلفزيونية اللبنانية – التي لها تأثير على انتشارها.

سابعاً: تحتوي اللغة الإنجليزية على الكثير من المفردات والتراكيب المأخوذة من اللغات الأخرى، وخاصة من اللاتينية، والإغريقية، وقد ساعد استخدام (السوابق واللواحق) مثلاً، المأخوذتين من هاتين اللغتين على جعل اللغة العامية الإنجليزية، مرنة وقادرة بشكل كبير على توليد الكثير من التعابير العلمية الدقيقة التي جعلت الإنجليزية اليوم، اللغة الأولى، لنقل العلوم والتكنولوجيا في العالم.

ثامناً: غياب التنسيق بين المؤسسات المعنية بشؤون بشؤون الترجمة، ودخول النشر التجاري إلى هذا الميدان.

تاسعاً: إلى حدّ ما، نعم: هناك سيطرة أنجلوفونية.

عاشراً: 1. قبول إعداد محددة (15) طالباً في الصف الدراسي الواحد.

2. عدم قبول من لا يمتلك القابلية لتعلم اللغة الأجنبية.

3. توفير مختبرات اللغة والمصادر العلمية.

4. تدريب الطلبة – ضمن سنوات دراستهم – لمدة عام واحد في البلدان الناطقة بالإنجليزية.

2. 4: قسم اللغة الإنجليزية، جامعة البصرة (العراق): (35)

1. تأسس قسم اللغة الإنكليزية/ كلية الآداب/ جامعة البصرة في عام **1964**. والمؤسسون هم: السيد عبد الصاحب الشيخ، (لا يزال أستاذاً في القسم)، والسيد يعقوب حسين. أصبح القسم، فيما بعد يُسمى **(قسم اللغات الأوروبية)**، لأن لغات أخرى، وبالذات الفرنسية والألمانية، كانت تدرس فيه... ولا تزال اللغة الفرنسية تدرّس حتى الآن. ثمّ عاد تسمية القسم إلى تسميته الحالية: (قسم اللغة الإنكليزية). يضم القسم، الدراسات الأولية، (مدة الدراسة أربع سنوات)، والدراسات العليا: الماجستير منذ 1984، والدكتوراه منذ 1995... توقفت هذه الدراسات بعد أحداث 2003، بسبب حرق المكتبات، والبنية التحتيّة العلمية.. وفي النية، استئناف الدراسات بعد تحسّن الظروف... ولا يزال هناك بعض الطلبة (الماجستير والدكتوراه) يُتابعون كتابة أطروحاتهم. يتم التركيز في الدراسات الأولية على اكتساب الطالب للمهارات الأربع في علم اللغة، وذلك في المرحلتين الأولى والثانية، ثم يتم التركيز على الأدب الإنكليزي، (شعر، مسرحية، رواية)، إضافة إلى نظريات علم اللغة والترجمة. أما في الدراسات العليا (الماجستير)، فقد تخصص القسم في علم اللغة التطبيقي، وعلم الأصوات، وعلم الأساليب اللغوية، (في النصوص الأدبية، وخاصة الإنكليزية منها). أمّا في الدكتوراه، فقد تخصّص القسم بعلم اللغة العام، بكل جوانبه، حيث يشمل التخصص، السنة التدريسية الأولى، ومواضيع الأطروحات.

2. إن تعلّم اللغة الإنجليزية، يبدأ لغوياً، وبصورة مباشرة، لأن الأدب مرحلة متقدّمة من اللغة لا يمكن استيعابها أو تذوّقها، إلاّ بعد أن يكون المتعلّم، قد سيطر على نحو اللغة وصرفها، وأصبح ماهراً في المهارات الأربع... ويمكن البدء، بتعلّم اللغة بأساسياتها التكوينية، (اللفظ والصرف والنحو والدلالة)، وفي نفس الوقت، يتم التدرّب والتمرّن، ضمن نصوص أدبية، أي يتم الجمع بين الاثنين (اللغة والأدب) في وقت مبكّر.

3. لا تزال اللغة الإنكليزية، لغة نقل المعارف، والدليل، هو الكمّ الهائل من المطبوعات في كل الاختصاصات في هذه اللغة، كما أن لغة الإنترنت، تكاد تكون في معظمها باللغة الإنكليزية... لا أعتقد أن الأمركة والعولمة، قد أثّرت في تراجع اللغة الإنكليزية في هذا الجانب بل العكس، ربما زاد من استخدامها، وفتح آفاق جديدة... يمكن القول أيضاً، أنها ما تزال وسيلة نقل الإيديولوجيات (ومنها العولمة نفسها)، كما كانت كذلك على مدى الثلاثة قرون الأخيرة.

4. قد يكون الأمر في العراق مُتميّزاً، إذ أن التعليم مرّ بمراحل كانت فيها الأوضاع لا تخدم كثيراً في تعزيز الجوانب العلمية، رغم ما بذله أساتذة الجامعات، إذ كانت هناك هموم كثيرة أمام المتعلم، قد تصرفه عن همه الأساسي، التعلّم والتخصص، ومنها كسب العيش والبقاء على قيد الحياة في ظل معارك وحروب وحصار ومجاعات وأحداث سياسية جِسام. أضف إلى ذلك على الصعيد الرسمي، كانت هناك إجراءات، أعاقت كثيراً التعليم العالي، ورجعت به إلى عصور التخلف، فأصبح الطالب داخل الجامعة، وبعد التخرّج يحمل شهادة، ليس من علمها في فكره، سوى النزر اليسير... ولكن هذا لا ينفي أن هناك طاقات، شقّت طريقها في الصخر، ولا تختلف عن الجيل السابق.

5. **لم تكن هناك مراكز أمريكية وإنكليزية داخل العراق سابقاً.** أعتقد أنها الآن تقوم بدور كبير وفعّال، وخاصة في مساعدتنا بالنهوض بواقع التدريس، وتوفير المستلزمات

الضرورية وتجديد عافيتنا، واستعادة نشاطنا ثانية، وبالتالي هي عنصر مهم، ورئيس، لترويج اللغة الإنكليزية التي هي أصلاً موجودة منذ زمن بعيد في بلدنا، والناس جميعهم مؤمنون بضرورة تعلّمها، سواء كلغة ثانية مهمّة، أو كوسيلة لكسب العيش.

6. أعتقد أن ذلك له صلة في (علم اللغة الاجتماعي)، بما يُسمّى الحصول على الوجاهة الاجتماعية (Prestige)، ظنّاً ممن يقوم بذلك، أن ذلك سيوجّه له الأنظار، باعتباره يرطن بلغة أجنبية... والحال ليست مقتصرة على اللغة الإنكليزية فقط، وإنما يمكن أن يحصل ذلك في مستوى اللهجات أيضاً.

7. لا أعتقد بصحّة هذا الرأي، وإن كان صحيحاً، فالسبب يكمن في العلوم الإنسانية نفسها، وليس في اللغة الإنكليزية، لأن الإنسانيات، ليست أموراً بحتة، يمكن تثبيت المُتغيرات فيها، فترجمة كلمة واحدة، قد يقتضي الإلمام بعلوم كثيرة لها صلة بالحضارة والتاريخ والإيتمولوجيا والأجناس واللاهوت... الخ، بعكس التكنولوجيا والعلوم الصرفة التي تتعامل مع الماديات المطلقة والمستقرة.

8. بسبب الحاجة الملحّة، والسريعة، والتصور الخاطئ، لما يمكن أن تكون عليه الترجمة، عدم الاعتراف بالتخصص في مجال الترجمة كعلم، لا يعني ألاّ يكون المترجم مُترجماً، وليس مجرد متفوّه ببعض الكلمات البسيطة... يمكن أن يكون من بين الأسباب أيضاً (التنجلز) في سادساً أعلاه. وعلى الأقسام العلمية المتخصصة السعي للحدّ من ذلك، بأساليب علمية مدروسة.

9. كلا. ربما نحن نشهد الآن، بذرة بسيطة **لأمريكوفونية** في دول الخليج العربي خاصةً، قد تظهر آثارها بعد عشرات السنوات.

10. يتم ذلك بـ:

- عصرنة أساليب تدريس اللغات.

- دراسة اللغة بالصلة المباشرة والقوية مع حضارتها وأدبها.
- المعايشة عن قرب مع الواقع اليومي للغة.
- تطبيق النظريات الحديثة في علم اللغة عند تدريس اللغة.
- جعل تعلّم اللغة هدفاً، وليس وسيلة.
- الحدّ قليلاً من التعريب، (رغم سلبية ذلك في بعض الجوانب).
- الاستفادة من استنتاجات علم اللغة المقارن بين اللغة العربية والإنكليزية مباشرة في الصف... وفي هذا الخصوص، لا ضير من إقامة مشاريع ضخمة للمقارنة، يمكن أن تشرف عليها الدولة، كما حصل في بعض البلدان.

مراجع:

1. د. **الطاهر أحمد مكّي**: الأدب المقارن: أصوله، تطوره، ومناهجه، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1987: انظر: الصفحات: 174-191.
2. د. **عطية عامر**: نشأة الأدب المقارن في مصر، محاضرة وزّعتْ في المؤتمر الدولي للأدب المقارن – جامعة عنابة، الجزائر، 14-1983/5/19 – دون حضور كاتبها.
3. د. **ريمون طحّان**: تاريخ الأدب المقارن في جامعات لبنان الوطنية والخاصة)، محاضرة ألقيت، بالمؤتمر الدولي للأدب المقارن، جامعة عنابة، 1983، بمشاركة كاتبها.
4. **دليل هيئة التدريس بالجامعات العربية**، القسم الأول، إصدار: اتحاد الجامعات العربية، 1978.
5. د. **عزالدين المناصرة**: رسالة تم إرسالها إلى الجامعات العربية مع مجموعة من الأسئلة، عندما كان أستاذاً للأدب المقارن – جامعة قسنطينة، (1983-1987)، بتاريخ – 1983/9/20.
6. رسالة رسميّة: د. **خليل العطيّة**، رئيس قسم اللغة العربية، **جامعة البصرة**، 1983.
7. رسالة رسميّة: د. **عبد الكريم خليفة**، رئيس قسم اللغة العربية، **الجامعة الأردنية**، عمّان، بتاريخ 1983/10/15.
8. رسالة رسميّة: د. **عبد الله العتيبي**، رئيس قسم اللغة العربية، **جامعة الكويت**، بتاريخ – 1983/10/9.
9. رسالة رسميّة: د. **فاطمة القاسم شدّاد**، كلية البنات، **جامعة أم درمان الإسلامية**، السودان، بتاريخ – 1983/10/9.

10. رسالة رسميّة: د. كمال نشأت (مصري)، الجامعة المستنصرية، بغداد، بتاريخ – 1983/12/5.

11. عزالدين المناصرة: حوار شخصي مع د. فاطمة الصافي، كلية التربية، جامعة عدن، أجري في عنابة بالجزائر، بتاريخ – 1984/7/11.

12. د. محمد عبد الحي: رسالة شخصية، جامعة الخرطوم، بتاريخ – 1983/10/23.

13. رسالة رسميّة: دائرة اللغة العربية، جامعة اليرموك، الأردن، كتبها: د. عبد الرحيم نصر الله، أستاذ الأدب المقارن، بتاريخ، 1983/11/29.

14. رسالة رسميّة: د. عصام الخطيب، قسم اللغة الإنجليزية، جامعة الموصل، بتاريخ – 1983/10/15.

15. رسالة رسميّة: د. محمد عبد الرحمن الهدلق، رئيس قسم اللغة العربية، جامعة الملك سعود (الرياض سابقاً): وكتب الإجابة: د. أحمد كمال زكي (مصري) – أستاذ الأدب المقارن.

16. رسالة شخصية: د. أمينة رشيد، قسم اللغة الفرنسية، جامعة القاهرة، 1985.

17. الطاهر أحمد مكّي – المرجع السابق، ص: 192-193.

18. رسالة شخصية: د. عبد المجيد حنون، قسم اللغة العربية، جامعة عنّابة، الجزائر، بتاريخ – 1985/2/20.

19. رسالة شخصية: د. أحمد منوّر، قسم اللغة العربية، جامعة تيزي وِزّو، الجزائر، بتاريخ: 1985/2/4، باريس.

20. عبد السلام التازي: الأدباء المغاربة المعاصرون – دراسة بيبلوغرافية إحصائية، منشورات الجامعة، الدار البيضاء، 1983.

21. رسالة شخصية: د. سعيد علّوش، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، بتاريخ: 1984/11/9.

22. تمّ تدريس كتاب: (ما الأدب المقارن) – لبرونيل وبيشوا وروسّو، الصادر بالفرنسية في باريس عام 1983 في معهد الآداب واللغة العربية – جامعة قسنطينة، اعتباراً من السداسي الأول عام 1984، قبل ترجمته لاحقاً في التسعينات – اعتماداً على ترجمة أوّلية، أنجزها طلبة قسم الأدب المقارن (بإشراف: عزالدين المناصرة).

23. د. عادل الأسطة، رئيس قسم اللغة العربية، جامعة النجاح، فلسطين، بتاريخ 2004/9/26.

24. قسم اللغة العربية، جامعة بغداد، أكتوبر 2004.

25. د. مسعود عمشوش، قسم اللغة العربية، جامعة عدن، اليمن، ديسمبر 2004.

26. د. علي قاطع خلف، رئيس قسم اللغة العربية، جامعة الكوفة، العراق، أكتوبر 2004.

27. د. مدحت الجيار، رئيس قسم اللغة العربية، جامعة الزقازيق، مصر، أكتوبر 2004.

28. د. أهيف سنو، مدير معهد الآداب الشرقية، جامعة القديس يوسف اليسوعية، لبنان، 2004/11/17

– كتب الإجابات: د. جورج سلهب.

29. د. ماجد الكعبي، رئيس قسم اللغة العربية، جامعة البصرة، العراق، بتاريخ 2004/10/21.

30. د. سفير بن خلف القثامي، رئيس قسم الأدب والبلاغة، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، السعودية، 1425/10/16هـ.

31. د. عيد علي بلبع، رئيس قسم اللغة العربية، جامعة الزقازيق، مصر، أكتوبر 2004.

32. د. عبد اللطيف محمود آل محمود، رئيس قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية، جامعة البحرين، بتاريخ 2004/10/13: كتب الإجابات د. علي المدني.

33. د. سامي البريم، رئيس قسم اللغة الإنجليزية، الجامعة الإسلامية، غزة فلسطين، نوفمبر، 2004.

34. د. يُسر المدني، رئيسة قسم اللغة الإنجليزية، جامعة الكويت، ديسمبر 2004.

35. د. سوسن فيصل السامر، رئيسة قسم اللغة الإنجليزية، الجامعة المستنصرية، بغداد، العراق، 2004/12/15.

36. أ. م. د. عادل مالك خنفر، رئيس قسم اللغة الإنجليزية، جامعة البصرة، العراق، 2004/12/15.



الفصل التاسع

تطبيقات في النقد المقارن

1. أثر وليام فوكنر في رواية (نجمة) لكاتب ياسين.
2. أثر وليام فوكنر في رواية (ما تبقى لكم) لغسّان كنفاني.
3. بيجماليون، بين برنارد شو، وتوفيق الحكيم.
4. نيكولا ڤابتساروف في البلدان العربية.

1. أثر وليم فوكنر في رواية [نجمة] لكاتب ياسين: صرخة 8 مايو 1945: ما أعلى الأسواريا أُمَّاه.

- نجمة: (حارسة البستان الحاضر المفقود، نجمة التي تتضاحك لوثبة موجة)، و(نجمة... إن هي إلاّ نبتة الروض، ونشوة الخمر، وشذى الليمون)، و(نجمة... لم أر قط امرأة مثلها في قسنطينة بهذه الأناقة، وبهذا التوحش، في شموخ غزالة لا مثيل لها، حتى ليخيل إليك أن الأنثى الفاتنة، كانت على وشك أن تتهاوى على ساقيها النحيلتين المصنوعتين لرمال الصحراء، أو أن تنطلق هاربة، بأقصى ما تستطيع لدى أول حركة يتجرأ إنسان على أن يباغتها بها)، و(نجمة الأندلسية – ابنة الفرنسية التي جعلت أربعة عشاق، يتخاصمون فيما بينهم من أجلها، وكان ثلاثة منهم ينتمون إلى نفس القبيلة، أحفاد قبلوت)، و(نجمة التي قدر لها أن يتنازع الرجال لا لحبها فحسب، بل أبوتها)، و(نجمة الدم المنبثق من القتل، ليمنع الثأر، نجمة التي لم يستطع أي زوج أن يروضها، نجمة الغولة ذات الدم القاتم كدم الزنجي، الغولة التي ماتت جوعاً بعد أن أكلت أشقاءها الثلاثة، نجمة قطرة الماء العكرة)، و(نجمة هلاكنا، نجمة طالع قبيلتنا المشؤوم).

- هذه بعض أوصاف (نجمة) التي قمنا بتجميعها من أماكن مختلفة، داخل النص الروائي، كما قدّمها الكاتب الجزائري، كاتب ياسين، مؤلف رواية (نجمة) التي صدرت بالفرنسية، عام 1952، وصدرت طبعتها العربية، بترجمة ملك أبيض العيسى، عام 1962.

إن رواية (نجمة) لكاتب ياسين، لا تقل أهمية عن رواية (الصخب والعنف) للكاتب الأمريكي وليم فوكنر والتي نشرها عام 1929، وتزيد في أهميتها عن رواية (مائة عام من العزلة) لغابرييل غارسيا ماركيز المنشورة في النصف الثاني من الستينات. وإذا كان وليم

* ورقة عمل ألقيت في (ملتقى الرواية الجزائرية) في قسنطينة، الجزائر، 3-7، أيار 1986.

فوكنر، قد تأثر في تركيبه الفني، بروايات مارسيل بروست وجيمس جويس، فإن كاتب ياسين، قد تأثر في بنائه الفني برواية فوكنر، فالتأثير والتأثر، سمة موضوعية واقعية لا ترفع من قيمة المؤثر، ولا تقلل من قيمة المتأثر، ما دام التأثير ليس سلبياً، وكاتب ياسين متأثر خلاق، مبدع في روايته (نجمة): لقد كانت بداية الإغراء بدخول تجربة المقارنة بين فوكنر وياسين، قد بدأت من إشارة في مقدمة الناشر الفرنسي لرواية (نجمة)، حيث يقول: (إن مؤلف (نجمة)، لا يقتنع أن الأدب الجزائري، يمكنه أن يسلم تسليماً أعمى، فيعدّ نفسه مجرد قطاع أو فرع من الأدب الفرنسي، حتى لو استعار من هذا الأدب، لغته ودروس تاريخه. صحيح أن (نجمة)، وضعت وكتبت بالفرنسية... ولكنها تظل في صميمها، أثراً عربياً خالصاً. إن أسلوب السرد الذي يلجأ إليه كاتب ياسين، قد يوقع القارئ الأوروبي في شيء من البلبلة، وربما خطر لهذا القارئ، اللجوء إلى دقائق الأدب المقارن، يستعين به، ليبدد الغموض الذي يعتريه في كل خطوة. **ولعلّ فوكنر، هو أول من يمر بذهنه، عند قراءته لنجمة**). وفي نهايات عام 1984، يعترف كاتب ياسين نفسه، بأنه كان متأثراً بفوكنر. ولكن هذه الإشارات لا تكفي وحدها، فهي تشير للقضية، دون أن تدرسها أو تحدد مجالاتها.

إن أي تلخيص للرواية، يبدو ساذجاً لمن يقرأ الرواية، وهو فعلاً كذلك، لأن سرد القصة يضيع نكهتها في مجالين: الإيقاع، أي إيقاع الرواية ككل من خلال سرد الأحداث. كذلك بنية التكوين الروائي، حيث تتداخل الأزمنة غير المرتبة منطقياً. إن (نجمة)، هي صرخة الشعب الجزائري في الثامن من مايو (أيار) عام 1945: **(ما أعلى الأسوار يا أماه)**. وهي أيضاً الخصب المتوهج في شخصية (نجمة) التي يعشقها الجميع، رغم أنها — في ظل الاحتلال الفرنسي — نتاج علاقة غير شرعية بين أكثر من شخص، وامرأة فرنسية (الحرام). (نجمة)، هي الواقع الجزائري في ظل الاحتلال الفرنسي، ورغم أن عشاقها

يحاولون أن يتفقوا على حبها، إلاّ أنهم هزموا، وحين اختطفها سي مختـار ورشـيد مـن واقعها إلى جبل الناظور، لم يكونا يستحقانها، لا أحد من أبناء العجز يسـتحقها، ولهـذا يقتل سي مختار، ويؤمر رشيد بالرحيل عن الجبل دون نجمة. هكذا تبقى نجمـة في جبـل الأجداد، جبل (قبلوت)، الشيخ الأسطوري، في القبيلة التي تستحق نجمة وتحافظ عليهـا. هل نقول إنه جبل الثورة؟!!. هل نقول لكي تتطهر من أثامها وآثام الآخرين الذي فشلوا في التطهر من العجز في الأماكن المقدسة. نجمة وطن اغتصب، بسبب عجـز الآخـرين، ونجمة واقع يرحل باتجاه الثورة بالعودة إلى جذور القبيلة.

ولكن ما نهدف إليه هنا، هو قراءة التركيب الفني للنص الروائي، بهدف معرفة التشابه والتأثر برواية (الصخب والعنف) لفوكنر.

– تشتمل رواية (نجمة) على تسعة فصول[2]، تبدأ من نقطة ما قبل النهايـة، وتسـير بخطوط متعرجة، متقاطعة في أكثر من نقطة، حتى تصل إلى نهاية البداية وبداية النهاية. وفي هذه الدوائر الروائية، نواة ومركز، هي (نجمة). أما باقي الشخوص فتقترب من النواة في حالة انجذاب لا مثيل لها، لكن النواة صعبة، كفرس جموح تغري الآخـرين – الهـوامش بالاقتراب منها، ثم تصدهم واحداً تلو الآخر، وهم بلهاثهم وانجذابهم حول النواة يتوحدون في الحب، وحين تلوح لهم (نجمة) أبعد من نجمة في السماء، يتكسرون الواحد تلو الآخر، لكنهم لا يخرجون من هوامش الدائرة، بل يظلون أسرى (نجمة) نواة الدائرة حـتى بعـد هزيمتهم. يضع السارد أمامنا، منذ الفصل الأول، النتائج الكاملة دفعة واحدة، ثم يتوغل في التفاصيل، ليعود في نهاية الرواية إلى نقطة البداية لتأكيد النتائج. ولكن شرح الأحداث من مركز الدائرة حتى أطرافها، يتم بتداخل أزمنة عدة تتقاطع في أكثر من محطـة، وهـذا التداخل يخلق زمناً مشوشاً ويكسر الزمن المنطقي الـواقعي. في الفصـل الأول تُسـرد الأحداث من وجهة نظر زمنية منطقية: هروب الأخضر من زنزانته بعـد أن تـرك مـع

أرنست – ثم مراد يتابع سوزي في الحقول. حيث تروى هذه العلاقة بطريقتين: طريقة الزمن العادي، والحوار الواقعي، ثم طريقة التداعي، وفق مونولوج داخلي بين مراد ونفسه عن سوزي، ابنة رئيس الورشة التي يعمل فيها: مصطفى، مراد، الأخضر، ورشيد. كذلك يُسرد حدث حفلة زواج ريكارد من سوزي بطريقة منطقية واقعية، وحين ضرب ريكارد الخادمة الجزائرية، اقتحم مراد حفلة العرس وقتل ريكارد. إذن يظل الزمن منطقياً طيلة رواية هذه الأحداث – ما عدا المونولوج الشعري لدى مراد في محاولته لإغراء سوزي التي لا تكترث بوجوده. وهكذا تتقابل الشخصيات: مراد/ أرنست... وسوزي في مقابل الخادمة الجزائرية، فيفضل مراد الثأر للخادمة، بدلاً من متابعة جسد سوزي الرائع في المروج. ونلتقط رمز خنجر مراد الذي يعرضه للبيع من أجل شراء زجاجات الخمر. فالخنجر في الأصل ملك للأخضر. وبعد مقتل أرنست، والقبض على مراد، يقرر الثلاثة الهرب سراً من القرية التي كانوا يعملون فيها، حيث يدلهم الرجل (ذو اللحية) على طريق الهرب، وهو شخص غامض، ولكنه يتعاطف معهم. هكذا يتوزع المصير الواحد إلى مصاير مختلفة: رشيد يذهب إلى قسنطينة، والأخضر إلى عنّابة، ومصطفى يأخذ (طريقاً آخر). يتوزعون في الأرض لمواجهة مصائرهم الجديدة. ويلتقي رشيد ومراد مرة أخرى في السجن. ويروى الفصل الثاني من الرواية بنفس الواقعية: العمال الثلاثة في الورشة، حيث تُسرد تفاصيل مشهد عراك الأخضر، واقتياده إلى الزنزانة، وفي الزنزانة تكون التداعيات البسيطة التي تقود الأخضر إلى طفولته في سطيف، وإلى ذكريات مذابح الثامن من أيار عام 1945: (لقد دربت نفسي على نصب كمين للسيارات)، ويسترسل الأخضر في مونولوجه الداخلي عن مذابح سطيف التي شاهدها في طفولته: (لم أكن إلاّ قطعة في ساق الجماهير العنيدة، وكانت المدافع الرشاشة تهدر. بعضنا يركض بين الأشجار. لا جبل من حولنا، ولا تحصينات. كان بوسعنا أن نقطع أسلاك الهاتف، ولكنهم يملكون الإذاعة

والأسلحة الأمريكية الحديثة. وها أنا في السجن). ثم يتواصل التداعي من خلال زنزانة الأخضر، الجديدة بمراوحة بين السجن الجديد، والسجن القديم، إثر مذابح: سطيف. فيبدو لنا ضابط الصف الفرنسي: (أتى من الشمال من بلد البروليتاريا. لقد كنت إنساناً، لم تضرب قط سجيناً. مالكم جميعاً في فرنسا تعتبرون الجزائر كحديقة حيوانات؟) ويرد الضابط: (إني لا أحمل الجيش في قلبي، اذهب وشاهد ماذا فعل النازيون في بلادي). ثم في مشهد آخر، يتذكر الأخضر قراره بالرحيل من سطيف إلى عنابة، هو ومصطفى، حيث متزل نجمة في الأعالي، بعد أن تزوجت من سي كامل، لقد عزلوها بهذا الزواج حيث تعيش مع أمها، لالا فاطمة، وزوجها كامل. ثم تروي الأحداث بطريقة أخرى، أي بداية تشرد مراد ورشيد ومصطفى والأخضر في عنابة، بحثاً عن عمل قرب (نجمة). وتتضح صلة القربى بين نجمة ومراد. ثم يسرد الراوي الأحداث من خلال (مذكرات مصطفى)، وابتداءً من الفصل الثالث، يروي مراد الأحداث نفسها من وجهة نظره، فالأحداث تروى من خلال (مذكرات مصطفى). إذن، تروى من وجهة نظر كل واحد منهم بتصاعد ونمو، حيث يعرف مراد ابن خال نجمة، أن رشيد وسي مختار، حضرا الاحتفال بزواج نجمة. وينتهي الأمر بأن يسكن مصطفى ورشيد مع مراد في الغرفة التي استأجرها لالا فاطمة لمراد، ونعرف عشق رشيد لنجمة إضافة لعشق مراد لها. ونلاحظ التقارب الحميم بين رشيد وسي مختار. ونكتشف تداخل علاقات العشق، وهنا يتعدد التداعي بطريقة المزج والقطع والتعليق من طرف الراوي لإضاءة الأحداث. وندخل في سر ليلة المغارة حيث اختطفت الفرنسية من قبل أبي رشيد وسي مختار، ثم وجد (أبو رشيد) جثة في المغارة، صباح اليوم التالي، حيث تروى الأحداث بأسلوب ملحمي، أي مع بداية دخول الطقس الأسطوري.

- وفي الفصل الرابع، تروى الأحداث من وجهة نظر رشيد. حيث أخذه سي مختار إلى المشفى ليشاهد المرأة الغامضة، نجمة، لأول مرة. ورشيد يعرف أن سي مختار، متورط بقتل أبيه في ليلة المغارة، ولكنه لا يأخذ بالثأر من أجل معرفة سر نجمة: (إنها ابنة عائلة هي عائلتك في الوقت ذاته)، هذا ما قاله سي مختار لرشيد، وتركه فريسة الغموض، ثم اختفى سي مختار. وفي المشفى حيث كانت نجمة، ينساب التأمل الشعوري لرشيد: (لم أعد اسمع دقات الساعة الجدارية التي كنت أُحدّق فيها النظر من حين لآخر، لأتماسك قليلاً، وأطرد عني شبح الوساوس: إن هي إلاّ دقائق، وينضمّ العقربان أحدهما إلى الآخر، إنها ساعة الظهر). ثم ينتقل رشيد لرواية حدث آخر في زمن آخر، حيث يكون سي مختار في الخامسة والسبعين من عمره - هو حدث الحج إلى مكة، حين يصطحب سي مختار معه رشيداً. وفي طريقهما على ظهر الباخرة من جدة إلى بور سودان، يكشف سي مختار، قسماً من السر: (نعم من نفس القبيلة، نحن أقرباء، ولكن ليس بالمعنى الذي يفهمه الفرنسيون من القرابة. لقد قدمت قبيلتنا تحت قيادة (قبلوت) من الشرق الأوسط، ومرت بإسبانيا، ثم أقامت في مراكش). ثم انتقلت إلى جبل الناظور في مقاطعة قسنطينة، قرب مدينة (قالمة). ثم يروي بداية الصدام المسلح بين القبيلة والفرنسيين. ثم يكشف سر نجمة: (لقد كانت لي ابنة من امرأة فرنسية، وقد زوجتها أمها التي تبنتها، دون أن تستشيرني). لقد اتفق سي مختار ورشيد أن يختطفا (نجمة) من زوجها - شقيقها - كامل إلى جبل الناظور، وهو اسم رمزي، لكن سي مختار يقول لرشيد: لن تتزوجها مطلقاً.

وحتى الآن يمكن ملاحظة ما يلي:

1. يسرد كل واحد الأحداث، بطريقته الخاصة من وجهة نظره، بما يساعده على كشف علاقاتهم بنجمة. ويتم ذلك وفق أسلوبين: أسلوب السرد المتتابع للأحداث في داخل المشهد الواحد... وأسلوب التداعي البسيط الذي يفسر كل حادثة من

وجهة نظر كل واحد على حدة. فالزمن يدور ويدور، ثم يعود إلى نقطة المركز، أي (نجمة – نواة الدائرة). فالأزمنة المستخدمة، هي أزمنة واقعية تتقاطع وتفترق، لتعود إلى اللقاء. لكن هناك أزمنة تقليدية مثل ساعة جدار المستشفى.

2. يستعمل المؤلف لغتين: لغة واقعية سردية، عند سرده للأحداث، ولغة شعرية ذات طقس ملحمي، عند تفسيره للأحداث.

3. يستخدم المؤلف أسلوب السيناريو السينمائي، بما يشتمل عليه من: مزج – سرد – قطع. ويسيطر المونولوج في حالة التداعي بلغة شعرية حارة، بينما نجد أن الديالوج يظل واقعياً. لكن المؤلف، يدخلنا في بداية الطقس الأسطوري. ومع بداية الفصل الخامس، تتحول نجمة كلياً من امرأة عادية غامضة ساحرة واقعية إلى رمز أسطوري. تماماً كما تُسرد حوادث مذابح سطيف، بأسلوب واقعي من خلال التداعي، سنرى فيما بعد أن هذه الأحداث، تتحول إلى طقس ملحمي. أي أن المؤلف يضعنا في الفصول الأربعة الأولى، أمام أحداث واقعية، ليوصلها من خلال نمو درامي إلى مرتبة الرمز.

– وفي الفصل الخامس، وهو أهم فصول الرواية، تختطف نجمة من قبل سي مختار ورشيد إلى جبل الناظور، حيث قبيلة (قبلوت). هنا تبدأ مرحلة الأخذ بالثأر والتطهر من العار. يقتل سي مختار من قبل الحارس الزنجي (إفريقيا) في جبل (الناظور)، ويؤمر رشيد بمغادرة الجبل، وتبقى نجمة في خيام القبيلة. يقول الزنجي، وهو يأمره بمغادرة الجبل: (لقد أوصانا قبلوت بألاّ نحمي إلاّ بناتنا، أما الرجال المتشردون فقد لفظ جدنا – قبلوت فيهم حكمة: (ليعيشوا كالمتوحشين، في الجبال والوهاد. أولئك الذين خانوا أرضهم أولم يدافعوا عنها). ثم نرى رشيد يعيش صاحباً لفندق صغير، يقضي أيامه في تذكار طفولته الأولى في قسنطينة، وما مر به من أحداث، يرويها للصحفي في جلسة.

ويتميز هذا الفصل بشاعرية ملحمية تفوق الوصف، سواء في مشهد جبل الناظور، أو في وصف علاقة رشيد بقسنطينة، ووادي الرمال، ونهر الرمال. هذا الفصل يشكل قصيدة ملحمية. وإضافة للطقس الملحمي، يطغى أسلوب المونولوج على أسلوب الديالوج. طريقة سرد الأحداث في تداخل القصص الفرعية وانبثاقها من بعضها البعض كسلسلة مستقلة ومتلاحمة مع بعضها البعض. فالتركيب في بناء الأحداث، يذكرنا بالتركيب في قصص ألف ليلة وليلة. والفارق هو أن تداخل قصص ألف ليلة وليلة، تولد من بعضها البعض. فهو تداخل عبر زمن منطقي للبدايات والنهايات، حيث تتضح الخارطة التفصيلية بأسلوب الربط، بينما نجد التركيب في (نجمة)، يحكمه أسلوب التداعي العميق، ضمن أزمنة منطقية، ولكنها مشوشة، والتداعي ليس مرتباً حيث لا فواصل بين سلاسله.

- أما في الفصل السادس فتتجلى نجمة التي تصبح كالذكرى البعيدة، تتجلى لرشيد في مرحلته الأخيرة في قسنطينة، فيستحضرها، ويستحضر أحداث جبل الناطور، ولكن تفسير الأحداث والتعليق عليها، يرتبط بأسلوب وطقس ملحمي. وفي نفس الفصل، نجد مصطفى يكتب مذكراته معلقاً على الأحداث والتجربة برمتها، كما لو أنّ مصطفى هو مؤلف الرواية كلها: (إننا ننتسب جميعاً إلى الطبيعة، كطلائع المكتشفين الذين أبيدوا، وهم يتلمسون الطريق).

- وفي الفصل السابع، سرد وصفي لطفولة الأخضر في ضواحي سطيف في رعاية طاهر بن محمود، زوج زهرة، والدة الأخضر، ووالدة مراد من زوجها الأول. وكان الأخضر رضيعاً في عرس أمه الثاني، وتروى الأحداث من خلال الطفولة المشتركة للأخضر ولمصطفى من جهة، وعلاقتهما بالأطفال الفرنسيين في المدرسة وخارجها، وكيف فصل مصطفى من المدرسة، بسبب شبهات سياسية، كما قال مدير المدرسة الفرنسي. وفي هذا

الحوار بين العلاقات يراكم المؤلف أحداثاً صغيرة، لتشكل سمة العلاقات السائدة بين المحتل والمواطن.

- وفي **الفصل الثامن**، نجد الأخضر تلميذاً أيضاً: (يحفر بالسكين على المقاعد والأبواب الخشبية) للمدرسة: **(الاستقلال للجزائر)**. وفي هذا الفصل، تروى أحداث **الثامن من مايو (أيار) 1945**، بأسلوب **السيناريو السينمائي** من قبل الراوي. بينما يتابع مصطفى، كتابة مذكراته من وجهة نظره حول نفس الحدث، أي مذابح سطيف، من خلال حوارات مسرحية، وقد تكدست الجثث. ويبدأ بحوار (ف) مع السيدة (ف):

ف: ما أنتنَ رائحتهم.

السيدة ف: أرجوك... إني على وشك أن أتقيأ.

ف: حسبي أن أتذكر موقعة (المارن)، كم هناك من ألمان وفرنسيين على الأرض.

السيدة ف: ولكنهم لم يكونوا عربا. إن هؤلاء يملأون الدنيا قذارة، وهم أحياء، فكيف بهم عندما يصبحون أمواتاً.

ف: لم يؤدبوهم كما ينبغي.

السيدة ف: يا إلهي، إذا لم توقفهم فرنسا عند حدهم، فلن نستطيع أن نحمي أنفسنا.

السيدة ف: إن فرنسا مهترئة... ليسلحونا وليدعونا نعمل. لا حاجة بنا إلى القانون هنا. إنهم لا يفهمون إلاّ القوة، إنهم بحاجة إلى هتلر جديد.

السيدة ف: (وهي تداعب ر)... والأنكى من هذا كله، أنهم يذهبون معك إلى المدرسة يا صغيري.

ر: لقد كانوا قبلاً يشعرون بالخوف، أما الآن فهم في صفّي كثيرون.... لسنا إلاّ خمسة فرنسيين، إذا حذفت التلامذة الطليان واليهود.

ويعتقل مصطفى والحلاق سي خليفة، والدهان الطيب، والحداد العجوز، إثر مذابح 8 مايو، ويجدون الأخضر في المعتقل. ويتم ربط أحداث سطيف برحيل مصطفى إلى عنابة مع الأخضر (إن لنا، عمَّة مشتركة) أي (نجمة)، (وهكذا تبدأ الدائرة بالعودة إلى نقطة النهاية – البداية، مارة بالمركز، أي نجمة. ويبدأ مصطفى في مذكراته، بسرد وقائع بدايات تعارف مصطفى والأخضر ومراد ورشيد وتمركزهم حول حبهم لنجمة. كان الأخضر ومراد، ابني خال نجمة. وفي **الفصل التاسع**، نقرأ علاقاتهم واحداً واحداً، بنجمة. الكل يعشق نجمة بلا غيرة. وكأنهم متفقون على عشقها، وهي تبدو سهلة ممتنعة للجميع، تغوي من يتقرب منها، وحين يقترب أكثر ليطفئ عطشه تمنع عنه الماء، إنها امرأة صعبة. ونرى الأخضر في هذا الفصل – في زمن اعتقاله بعد عراكه مع السيد أرنست في الورشة. ومثلما بدأت الحركة الأولى في الرواية، تنتهي الرواية بنفس حركة البداية التي هي نهاية العلاقات بينهم. ونجمة هنا امرأة غامضة ولكنها واقعية.

هكذا نصل إلى خلاصة:

أولاً: تتشكل الرواية من ثلاث حركات دائرية – برأينا –: **حركة أولى**، حيث تُسرَد الأحداث بطريقته منطقية واقعية أحياناً وغالباً، وبطريقة غير منطقية، بسبب تداخل الأحداث وتشعبها من خلال المونولوج والسرد. وتنتهي الحركة الأولى عند انفصال الثلاثة بعد القبض على مراد، بعد قتله لريكارد. **والحركة الثانية**، وهي الحركة الأهم، هي التي يلعب رشيد وسي مختار بطولتها، أي الرحيل إلى مكّة المقدسة وبور سودان، وقرار اختطاف نجمة من زوجها كامل، وإعادتها إلى جبل الناظور – جبل قبلوت، وطرد رشيد من جبل الناظور إلى قسنطينة وحواراته مع الصحفي، **والحركة الثالثة**، تبدأ بالعودة إلى طفولة الأخضر ومصطفى في ضواحي سطيف ووصف المذبحة، ورحيلهما بعد اعتقالهما إلى عنابة، حيث يلتقيان بمراد ورشيد، ويتعرفان

بنجمة. ويعملان في الورشة، حيث يقتل مراد ريكارد، فيتفرقون. ولكن في زمن آخر غير زمن الحركة الأولى – وهكذا تلتقي الحركة الثالثة، أي الحركة النهائية مع الحركة الأولى التي هي بداية ونهاية معاً. تماماً كما يلتقي خط الدائرة في نهايتها مع خطها في بدايتها. أما الحركة الفعلية، فتتم في داخل **الدائرة**، باتجاه نواتها دائماً.

ثانياً: تتخذ قضية العار والدم الفاسد الاثم... قضية مركزية في الرواية. هذا العار الذي زرعه **الشماليون** (الضابط الفرنسي القادم من الشمال) في **الجنوب** (الجزائر)، ليس بسبب عجز وخيانة الجيل الوسيط الذي لم ينفذ وصايا قبلوت في جبل الناظور، بل بسبب تعامل الجيل الوسيط مع الاحتلال الفرنسي وتلاحمه معه، (أو رشيد وسي مختار مع الفرنسية التي أنجبت دماً فاسداً عكراً في جسد غولة الدم القاتم، نجمة)، **لأن نجمة هنا هي نتاج هذه العلاقة الاغتصابية**. ويكون الحل بإنهاء وصاية الجيل القديم (سي مختار)، والجيل الجديد (رشيد) على نجمة، وعودتها إلى التطهر من الآثام في جبل الجدود، جبل قبلوت، حيث القبيلة التي لم تترك سلاحها، يقتل سي مختار، ويجبر رشيد على الرحيل من جبل قبلوت إلى قسنطينة، ليروي ذكريات فشل جيله. وبمعنى آخر: **عودة القضية إلى أصحابها الأصليين الذين يحرسون نجمة**، في **جبل قبيلة – قبلوت** – (**الجد القادم من الشرق الأوسط العربي**)، **والزنجي المسلح – ابن جبل الناظور** – الذي لم يغادره، حتى بعد أن قتل الفرنسيون أبناء قبيلته، عندما مروا في بداية الاحتلال.

ثالثاً: نجمة هي الطبيعة الجزائرية المتوحشة، نجمة هي وطن البراءة الذي أفسدوه، وتآمر الجميع عليه بادعاء الحب. وهي برغم قوة شخصيتها وسحرها، لا تمنح حبها ببساطة. فهي تغوي الجميع، وتبدو عاجزة عن كرههم. ولكنها **تتوحد مع الزنجي (الافريقي)**، في جبل الناظور حيث تستسلم لأحضان الطبيعة الساحرة، ولحارسها الجندي الزنجي، وتختلط بعطر جدها **قبلوت** (العربي)، ولكنها **قبل ذلك**، تتطهر من

ماضيها بإلقاء ماء غسيلها قرب شجرة التين. ولا تقاوم الزنجي. ولا تعترض على مقتل سي مختار، ولا على طرد رشيد من الجبل.

- **نشر فوكنر روايته (الصخب والعنف) عام 1929، مستفيداً من التيارات الأسلوبية الجديدة آنذاك**، لدى بروست وجويس، ومن أسلوب التحليل النفسي، وذلك باستخدام أسلوب التداعي. لكن فوكنر، ميز بين الأزمنة المختلفة، بصيحة طباعية (انظر دراستنا: أثر وليم فوكنر في رواية (ما تبقى لكم) لغسان كنفاني). ولهذا ندخل مباشرة في **المقارنة بين فوكنر وياسين**، لنصل إلى النتائج، دون الدخول في تحليل رواية فوكنر، لنتعرف إلى ما أخذ ياسين من فوكنر.

أولاً: تطرح الروايتان، **قضية صراع ثنائي بين شمال مستغل، بكسر الغين، وبين جنوب بكر انتهكه الشماليون.** ففي رواية فوكنر، نجد الصراع بين شمال أمريكا الراقي صناعياً، وبين الجنوب الأمريكي الفقير البكر ببراءته. ويحكم الاستغلال هذه العلاقة إلى **درجة الاغتصاب**، ويطرح ياسين قضية صراع ثنائي هو الاغتصاب السائد بين شمال (فرنسا)، وجنوب (الجزائر). ورغم أن نجمة من الناحية الواقعية، نتاج عملية اغتصاب، إلاّ أنّ الحوار صعب، بل شبه مستحيل: **(ما أعلى الأسوار يا أمّاه).**

ثانياً: تتمركز فكرة الروايتين حول **محو العار والأخذ بالثأر.** وتتوازى نجمة مع كاندي، وكاندي أيضاً معشوقة من قبل عشاق كثيرين: فشقيقها كونتن الذي يدرس في هارفارد، مصاب بعقدة الشعور بالإثم، تجاه **كاندي - الجنوب المغتصب** - حتى أنه يتمنى لو يتزوجها، لكنه ينتحر، لأنه يتعامل مع الزمن التقليدي الوحش، برقة رومانتيكية، وبنجي - شقيقها المعتوه - يعشقها أيضاً بعشق رائحة المطر، لأنها تشبه رائحة كاندي. أما كاندي نفسها، فهي تتزوج ليكشتف زوجها أنها حامل من رجل آخر، فيطلقها وتظل تنتقل من رجل إلى آخر، حتى تصبح عشيقة جنرال ألماني

في باريس عام 1943، أي بعد زمن الرواية، وتكون قد أنجبت طفلة، اسمها كونتن باسم خالها المنتحر، وهذه الطفلة تسير على طريق أمها، حيث تهرب من وصاية خالها الثاني، جاسن، مع فرقة سيرك. إننا ببساطة يمكن أن نوازي بين عدد من الشخصيات في روايتي (الصخب والعنف)... و(نجمة) على النحو التالي:

1. كاندس (كاندي)... في مقابل (نجمة).

2. جاسن في مقابل سي مختار.

3. كونتن (الخال) – جاسن (الخال الثاني) – بنجي (الخال الثالث) لكونتن الطفلة – أي أشقاء – كاندس... في مقابل – مصطفى والأخضر ورشيد ومراد... ونجد أن مصطفى، أقرب إلى كونتن. هؤلاء في تعاملهم مع (كاندي)، وأولئك في تعاملهم مع (نجمة).

4. جاسن يتشابه مع سي مختار في وصايته على ابنة أخته،كونتن، وفي استغلاله لأمها – شقيقة – كاندي. والفارق بين هذه الشخصيات، هو في اختلاف مصائرها النهائية.

ثالثاً: ولننظر إلى المصاير:

- في رواية فوكنر: كاندي عشيقة جنرال ألماني في باريس – كونتن ينتحر – جاسن، تاجر بورصة، يهمه التفوق على الشماليين في اغتصاب الجنوب، مع أنه ابن الجنوب – بنجي مجنون – كونتن الطفلة تهرب مع مهرجي السيرك. وفي رواية نجمة: تعود إلى جبل الناظور إلى التطهر في ظل القبلوت، لرتق بكارتها المغتصبة – رشيد يطرد إلى قسنطينة، حيث يجتر ذكرياته – مصطفى يكتب مذكراته مرتبطاً بالماضي، يحاول فك طلاسم غموضه – مراد والأخضر في السجن، ويفترقان بعد السجن، لا يملكان سوى الرؤى والأحلام بين الخنجر وقبلوت، دون اتخاذ أي قرار.

رابعاً: اللغة: يستخدم المؤلفان، نمطاً لغوياً واحداً، بل إيقاعاً حركياً يحكم الأحداث. فاللغة شعرية، لدى الاثنين، حيث يقتصر دور السارد على التعليق. واللغة واقعية سردية عندما يصفان. والفارق واضح بين لغة وصفية عادية... ولغة شعرية ملحمية، وتستخدم اللغة السردية في مواقع رواية الأحداث العادية، ثم ترفع اللغة إلى الشعرية في مواقع الدخول في الطقس الملحمي.

خامساً: يستخدم المؤلفان، **أسلوب التداعي الذي يُقطّع الأزمنة،** ويوزعها على مساحات مكانية هي الأخرى غير مرتبة منطقياً. كما يستخدم أسلوب **المونولوج والديالوج والسرد** في زمن واحد، كما يستخدم ما يشبه **أسلوب السيناريو السينمائي.**

سادساً: يقوم مؤلف نجمة باستخدام الزمن، بطريقة مشوشة غير منطقية، بترتيب مخطط له. حيث تتداخل الأزمنة، حتى في الفقرة الواحدة بل في الجملة الواحدة، لكن الفارق أن مخطط فوكنر، يستخدم الخط المستقيم داخل الحركة الواحدة، بينما يستخدم ياسين خطاً متعرجاً، وتروي الشخصيات في الروايتين، الأحداث، كل من وجهة نظره، ويقابل فصل (بنجي) في (الصخب والعنف)، فصل (نجمة في الناظور)، لدى ياسين في صعوبتهما الزمنية، وفي التركيز على فكرة البكارة. فالعودة إلى الجذور موجودة لدى الاثنين. لكن الفارق هو زمن بنجي المجنون، بينما زمن نجمة في (الناظور) يبدأ في الناظور. بمعنى آخر، زمن فوكنر لا شفاء منه، بينما زمن ياسين، يعطي دفعة من الأمل. وفي التركيب للحركات الثلاث، نرى أن ياسين يتأثر بفوكنر. فلدى فوكنر ثلاث حركات: بنجي – أبريل 1928، كونتن 2 يونيو 1920، جانسن 6 أبريل 1928، ثم المؤلف 2 أبريل 1928. هكذا نرى الحركة الأولى والحركة الثالثة، تلتقيان في النهاية تماماً، كما لدى كاتب ياسين في (نجمة). أما حركة المؤلف لدى فوكنر، فهي حركة ثابتة، لأنها تصف ما كان قد وقع فعلاً

وانتهى، وهو يقابل مذكرات مصطفى المتناثرة، والتي دمجها ياسين في الحركة الثالثة، بينما أفرد فوكنر لها فصلاً خاصاً لا يغير من مجرى الأحداث التي حدثت.

– رواية نجمة لكاتب ياسين، تقاطعت مع رواية فوكنر (الصخب والعنف) في مسائل عامة مثل: اللغة الشعرية الملحمية – صراع ثنائي بين شمال وجنوب – تشابه في رسم الشخوص ومصائرها – أسلوب التداعي والتحليل النفسي. لكن كاتب ياسين تأثر بفوكنر في أسلوب ترتيب الأزمنة ترتيباً غير منطقي، وفي حركة الرواية، وإيقاعها المتوتر. لكننا نرى أن ياسين، تفوق على ملحمية فوكنر في فصل (اختطاف نجمة) إلى جبل الناظور، وتوازى معه في لغته الشعرية. بل كان أحياناً يتفوق عليه من حيث نكهة اللغة. إذن لقد استفاد ياسين من موروث تقني أوروبي عام، واستفاد قليلاً من فوكنر في التركيب، دون أن نفقد إحساسنا بأن رواية (نجمة) رواية جزائرية عربية تماماً، حتى لو كتبت بالفرنسية، أو أية لغة أخرى، وهي في النهاية تضع خطاً أحمر بين الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، وبين الأدب الفرنسي، لأن صرخة 8 مايو 1945 في (نجمة)، (ما أعلى الأسوار يا أماه)، قد نفت أن يكون كاتب هذه الصرخة أديباً فرنسياً، بل لا يمكن أن يكون.

هوامش:

1. تقتصر هذه الدراسة على دراسة نقطتين، أي دراسة مقارنة بين زمن فوكنر، وزمن ياسين الروائي، وإيقاع حركة الشخوص في الروايتين. أما – الثامن من أيار 1945، فهو تاريخ انتفاضة الشعب الجزائري، ضد الاحتلال الفرنسي، حيث استشهد ما يزيد على خمسين ألفاً من المواطنين الجزائريين في مذبحة معروفة، ارتكبها الفرنسيون.

2. قراءة حركة (فصول الرواية)، لا يعني سرد وتلخيص الرواية، بل يعني قراءة حركة وتشابك العلاقات، وإعادة ترتيب المتن في (الفصول)، فالفصول، بنيوياً، هي مجموعة قصص، نقرأها منفصلة، حيث يشكل كل فصل، قصة منفصلة، كما نقرأ هذه القصص متصلة، أي بالتفكيك، وإعادة الجمع.

2. أثر رواية (الصخب والعنف) لوليم فوكنر في رواية (ما تبقى لكم) لغسان كنفاني: متعة السرد... وتداخله

1. مقدّمة:

حين نبدأ نلجأ إلى إشارات عابرة، فنوسعها بعد امتحانها، أو قد نلجأ إلى اعترافات الكاتب بعد تمحيصها، والتمحيص هنا ضروري، لأن اعترافات الكاتب قد يكون المقصود منها تضليلنا، فمثلاً حين يقول توفيق الحكيم، إنه حين كتب مسرحيته (بيجماليون)، لم يطلع على نص مسرحية (بيجماليون) لبرنارد شو، وإنما شاهد فيلماً سينمائياً بعنوان (سيدتي الجميلة) عن مسرحية شو، فإن هذا الكلام يحتاج لتدقيق، لأنه كلام قد يكون غير صحيح. أما إشارات النقاد، فهي غير كافية، ما دامت لم تمتحن عملياً.

والإشارة الأولى، هي اعتراف لغسان كنفاني، نفسه، بأنه بسبب اختلاط الأزمنة في رواية (ما تبقى لكم): (لجأت إلى اقتراح مطروق، لتعيين لحظات التقاطع والتمازج والانتقال، والتي تحدث عادة دون تمهيد، وذلك عن طريق تغيير حجم الحروف عند نقطة معينة). ويضيف غسان، قائلاً: (إن تجارب سابقة من هذا النوع، أثبتت أن مثل هذا العمل، هو شيء لا مفر منه). عندئذ نتذكر فوراً أن هذا (**الاقتراح المطروق في تجارب سابقة**)، إنما هو تجربة الكاتب الأمريكي وليم فوكنر في روايته (الصخب والعنف)، ونتذكر من السيرة الذاتية لغسان كنفاني، أنه يعرف الإنجليزية لدرجة أنه ترجم عن الإنجليزية: (صيف ودخان) لتنيسي وليامز (1964)، ونستطيع أن نحدد زمن كتابة رواية

---

* نشرت هذه الدراسة في مجلة (المهد) الأردنية، العدد الخامس 1984، ونشرت كذلك في حلقات في صحيفة النصر الجزائرية في ديسمبر 1985.

(ما تبقى لكم) بعام (1964)، رغم صدورها عام (1966)، انطلاقاً من بعض الإشارات في النص الروائي، وحين نعرف أن الصراع بين الشمال والجنوب في رواية فوكنر، هو محورها، حيث يتقابل مع الصراع الفلسطيني-الإسرائيلي في رواية كنفاني، وحين نجد التشتت والانهيار في رواية كنفاني، حين نجد كل هذه الانطباعات الأولية، ندخل في بداية الإغراء، وهذه الإشارات والانطباعات، تغرينا بالدخول في امتحان ذلك، كل ذلك يحدث دون أن يشير كنفاني لفوكنر بالاسم أو للرواية. أما إشارات النقاد العرب، فهي كثيرة، ومنها إشارات: (صبري حافظ، ورضوى عاشور... وناشر الطبعة الثالثة من الرواية) وغيرها. وسأكتفي، بإشارة ناشر الطبعة الثالثة لرواية (ما تبقى لكم) عام (1983)، ويبدو أن كاتبها، ناقد مثقف، يقول الناشر: (**ما تبقى لكم: هي إحدى المحاولات التجريبية في الرواية العربية، كنفاني يتأثر بفوكنر، ولكنه لا يكتفي بالتأثر السلبي، بل يميل هذا التأثر إلى نبض لغوي أصيل، ويجعل من العلاقات المتشابكة، صورة للواقع العربي الذي يحاول أن يتمرد على ذاته**). هذه هي الإشارة نقلناها بكاملها. ونلاحظ منها أن الناشر، ينطلق من مقولة أو إحساس نقدي خاطئ، وهو أن التأثر صفة سلبية، كما هو شائع، ولهذا يدافع عن رواية غسان بقوله، (ولكنه لا يكتفي بالتأثر السلبي)، والدفاع الآخر الخاطئ، هو في قول الناقد، (ويجعل من العلاقات المتشابكة صورة للواقع العربي)، وكأن التأثير يعني فقط تعريب الشخصيات، وتعريب الأمكنة، وتعريب الأزمنة، وهي مسألة شكلية، إذا كان جوهر الرؤية الروائية غير عربي. وكذلك نرى أن الناشر يقول (يميل هذا التأثر إلى نبض لغوي أصيل)، وهذا أيضاً نوع من الشعور بأن التأثر صفة سلبية، كما هو شائع. على أي حال: قيل لناقد عربي كبير في حوار صحفي، أنت في دراستيك عن: الجرجاني وطه حسين، أشرت لمن سبقوك، لكنك لم تناقشهم، فقال: لو أردتُ مناقشتهم لأضعت جهداً كبيراً لا جدوى منه. ببساطة: أنا أيضاً قادرٌ على قراءة الجرجاني وطه حسين وعباس

محمود العقّاد، مباشرة باللغة العربية. ومن حقي أن أترك هذا الركام الكبير جانباً، وأبدأ من القراءة المباشرة، حتى بدون مراجع، أي بقراءة هذه النصوص الأصلية فقط.

- إن فكرة (الحرام - الخيانة) لدى كنفاني، متأثرة بشكل مقصود بنفس الفكرة لدى فوكنر: (مريم تقابل كانديس)، لكن الفوارق تأتي في الحلول التي لجأت الشخصيتان إليها في النهاية، كذلك، فإن (ترتيب التداعي) لدى كنفاني، هو تأثر مقصود لاشكّ، حتى لو نفى كنفاني ذلك في (توضيحة)، لأن الفكرة التقنية التجريبية لترتيب التداعي في رواية (ما تبقى لكم) هي التي تسيطر على الكاتب في طول الرواية وعرضها. ولنقل أن النبض اللغوي لدى كنفاني، يتمحور حول هاجس فوكنر اللغوي، ومع هذا، فهو نبض كنفاني الطابع، حين نقارنه برواية (رجال في الشمس). وفي كل الأحوال، لا بدّ من امتحان هذه الانطباعات الأولية، من خلال القراءة المباشرة للنصّين، لعلّ القراءة المباشرة، توصلنا إلى نتائج أفضل.

2. الصخب والعنف، لفوكنر:

تقوم رواية (الصخب والعنف) على توسيع لفقرة شعرية شكسبيرية، وردت في (**مكبث**): (ما الحياة إلاّ ظل يمشي، كممثل مسكين، يتبختر وينشط ساعته على المسرح، ثم لا يسمعه أحد: إنها حكاية يحكيها معتوه، ملؤها **الصخب والعنف**،ولا تعني أي شيء).

وقد شاع هذا النمط من الاستشهاد في رواية العشرينات. ورواية (الصخب والعنف) لفوكنر، هي كتاب فوكنر الخامس الذي نشره عام (1929)، وكان في الثانية والثلاثين من عمره، وقد أُطلق عليها (رواية الروائيين)، ونال فوكنر جائزة نوبل (1950)، وتوفي عام (1962)، وهو في الخامسة والستين من عمره. في تلك الفترة - العشرينات - ظهرت الاتجاهات الأسلوبية الجديدة، وقد اعتمدت المعالجة النفسية وأسلوب التداعي، تحت التأثير: (البحث عن الزمن الضائع) لبروست، و(يولسيز) لجيمس جويس، وأفكار فرويد

ويونغ. وتأثير جويس في الصخب والعنف واضح. وقد اعتمدنا في ذلك على ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لرواية **(الصخب والعنف) – الطبعة الثانية – (1979)**، مستفيدين من مقدمته الشاملة حول الطقس العام الذي كتبت فيه الرواية. ونحن هنا لن نعتمد على تفسيرات جبرا للرواية، ما دام النص أمامنا. ولهذا قد تأتي تفسيراتنا مطابقة أو متعارضة معه. وينبغي أن نشير إلى أن قراءة (الصخب والعنف)، تحتاج إلى صبر طويل، فالأحداث غير مرتبة ترتيباً منطقياً، بسبب التشوش الداخلي للشخصيات، وبسبب أسلوب التداعي نفسه، فهو أحياناً يتحدث عن أكثر من زمن روائي. ولذلك، فإن أي سهو أو شرود أثناء القراءة، يجعلك مجبراً على إعادة قراءة صفحات سابقة. ويدور الإطار الخارجي الظاهري، مرتباً في عناوين الفصول التالية:

1. بنجي: بتاريخ 6 أبريل 1928.

2. كونتن: بتاريخ 2 جوان 1920.

3. جاسن: بتاريخ 6 أبريل 1928.

4. المؤلف: بتاريخ 8 أبريل 1928.

وشخصيات الرواية هي:

– **كونتن**: باع أهله قطعة أرض، وأرسلوه إلى هارفارد، مصاب بعقدة الشعور بالإثم، تجاه شرف العائلة الذي انتهك من خلال ممارسات شقيقته كاندس (كاندي)، وهو يبالغ في ذلك، وحين لا يستطيع إيجاد الحل ... ينتحر.

– **جاسن**: وهو شقيق كونتن، ولكنه شخص عملي، براغماتي، أناني، يهمه جمع الثروة، والعلاقات بالنسبة له، تتعلق بالمال وحده. وإذا انتقد، فإن الانتقاد، يتعلق بالبورصة المالية حين لا تكون لصالحه.

– **بنجي**: هو الأخ الثالث، معتوه يطلق الصراخ والعويل، حين يريد التعبير عن مشاعره تجاه أي شيء، والزمن لديه مفقود ومشوش، والأحداث غير مرتبة، بريء، وبراءته تلتصق بالطبيعة، ويعتمد حاسة الشم، وسيلة لإدراك الأشياء.

كاندس (كاندي): تتزوج، ليكتشف زوجها أنها حامل من رجل آخر، فيطلقها، وتظل تنتقل من رجل لآخر، بحثاً عن المتعة والمال، حتى تصبح عشيقة لجنرال ألماني في باريس عام 1943، وتكون قد أنجبت طفلة، فتسميها باسم خالها المنتحر كونتن، وهذه الطفلة تسير في طريق أمها. وهناك شخصيات تتوزاى في ثانويتها: الأب: **السيد كامبسن**، والأم: **السيدة كامبسن**، واسمها كارولين، **والخدم من الزنوج**، وأهمهم، **الجدة دلزي**.

فالأب دائم القراءة، وشرب الوسكي، والأم كثيرة الشكوى من انهيار القيم الأرستقراطية التي تحافظ عليها بدقة متناهية في زمن انهيار كل شيء. ودلزي كثيرة الشكوى من انهيار القيم التي تربت عليها في بيت آل كامبسن، ولهذا تلتصق بالكنيسة في محاولة رتيبة للإبقاء على الشعور بأن الأشياء باقية، كما هي. فالأشياء كلها تتداعى في بيت آل كامبسن، ولا مفر من السقوط النهائي. وقد استخدم **المؤلف** أسلوب التداعي، لكنه طرح حلاً له للتفريق بين الوعي واللاوعي، ولتوضيح الأزمنة واختلاطها، وذلك باستخدام **الحرف المائل** لتمييز الفوارق في الأزمنة –كما استخدم **المترجم – الحرف الأسود** – بدلاً من الحرف المائل في الترجمة العربية. والتداعي في الصخب والعنف، قد يحدث في جملة واحدة، أو حتى في كلمة واحدة في داخل جملة قصيرة – كذلك استعمل المؤلف، أسلوب الترقيم، أو إهماله. فنجد فقرات كاملة بلا فواصل أو نقط، وأحياناً يستعمل الترقيم للدلالة على منطقة الزمن السردي. وينبغي أن نشير إلى أن الأمكنة التي تحدث فيها الأحداث، بعضها **حقيقي**، مثل: ولاية المسيسبي، ومدينة ممفيس، وبعضها من صنع **الخيال** لدى المؤلف، مثل: جفرسون العاصمة، ومقاطعة يوكنا بوتوفا، وقد كتب

المؤلف، فيما بعد، ملحقاً تفسيرياً للشخصيات، يمتزج فيها السردي بالتاريخ، ولكنه ملحق يضيء الشخصيات من وجهة نظر فوكنر، كذلك يستخدم الكاتب (**التورية البلاغية**) في المفردات حين يسرد.

- يبدأ **الفصل الأول** من الرواية، بعنوان (7 أبريل 1928)، بسرد وصفي داخلي دقيق على لسان الأخ المعتوه (بنجي)، وهو أصعب الفصول، لأنّ الاستبطان الداخلي على لسان الشخصية للأحداث، يبدو معقداً، وهو فعلاً غير مرتب ترتيباً منطقياً. إنها تداعيات مجنون وديع، يتنقل في أزمان سردية متداخلة:

في وصف دقيق جداً، يبدأ الفصل بتداعيات في عيد ميلاد بنجي. يقول **الفتى الزنجي** لستر: (أليس عجيباً أنك في الثالثة والثلاثين من عمرك. كفاك أنيناً)، ويكون البرد قارساً، ونسمع أصوات، (**فيرش**)، و(**لستر**)، و(**موري**)، و(**الأم**)، لكن **كاندي الأخت**، هي الأكثر حميمية بالنسبة لبنجي. : (فتحت كاندي البوابة، ودخلت، وانحنت علي، كانت رائحة كاندي، كرائحة أوراق الشجر)، وكأن بنجي لا يهدأ، إلاّ إذا ناوله الولد الزنجي، (زهرة جمسن). وتقول الأم لكاندي: (الأفضل أن تجلسي وتلاعبيه)، وتقول الأم: (أخاف أن أصعد ومعي الطفل)، فتقول لها ديلزي: (أتسمين هذا طفلاً). كل هذه الإشارات المختصرة، ترسم صورة عامة واضحة لشخصية بنجي. أي أنه طفلٌ معتوه في الثالثة والثلاثين، يحب رائحة الأشجار، لأنها تذكره بأخته كاندي التي كان يحبها، أي، تذكّره بطفولتهما المشتركة النقيّة كالطبيعة. وتتكرر شخصيات الرواية من وجهة نظر بنجي، فمثلاً يصف جاسن، شخصية بنجي من خلال حوار مع الأم (هذا الأبله الكريه)، وجاسن يبتز الأم دائماً، وهو لا يسأل سوى عن المال: (يريد خالي موري أن يسحب خمسين دولاراً على حسابك. ما الذي تنوين أن تفعليه بهذا الخصوص)، وتجيب الأم إجابتها المتبرمة التي تشرح شخصيتها أيضاً... (ولماذا تسألني. كلمتي غير مسموعة، ولذا فإنني

أحاول ألاّ أزعجك أنت ودلزي. سأرحل عن هذه الدنيا عما قريب). وهنا يحدث **القطع السردي الزمني** المرتبط ببداية المقطع عن لستر، **الولد الزنجي**. وتأخذ حكاية ربع الدولار الضائع، والبحث عنه، حيزاً لا بأس به من اهتمام لستر، لأنه إن وجده، سيذهب لمشاهدة السيرك: (نقود الزنوج لا تختلف عن نقود البيض، يعطي البيض، الزنجي نقوداً، لأنهم يعرفون أنهم سيسترجعونها، حالما يطرق المكان، رجل أبيض، ومعه فرقة موسيقية)، ويبدو أن الوصف السردي، يتم حين تكون كاندي في السابعة من عمرها. وحين تراشق كونتن وكاندي بالماء، وشى بهما جاسن. **أما دلزي**، فهي مرتبطة عادة بالمطبخ، **أما رسكوس**، فلا يرى سوى الانهيار وعلامة الانهيار، هي: (... أليس ذلك النائم في الفراش، هو العلامة)، ويعني بنجي. وهنا يقع التداعي الصعب، نجد كونتن الأخ، ونجد إلى جانبه كونتن ابنة الأخت، وهي طفلة في فراشها، مع أن أمها كاندي في السابعة، أي أنَّ عدة أزمنة تتحاور من خلال شخصية بنجي الذي يرى رسكوس أنه: (عرف أكثر مما يحسب الناس بكثير). وهكذا نرى رسكوس، يرفع بنجي إلى **درجة الرائي – النبي**. ثم كاندي في الرابعة عشر من عمرها. كذلك نرى (الآنسة كونتن مع حبيبها في الأرجوحة)، وتصادفنا شخصية شارلي، صديق كاندي، وهو من جماعة السيرك المتنقل، وتواصل دلزي الخبيرة بعائلة كمبسون، وصفها لجاسن: (يحصي كل بيضة تدخل هذا المطبخ)، في حين يحدد بنجي أشياءه الحميمة: (ثم نظرت إلى النار ثانية، تحركت الأشكال الناعمة البراقة ثانية، وأنا أسمع الساعة والسقف وكاندي)، فالزمن لدى بنجي، **زمن ميت**، لأنه زمن العاهة: (اسمع الساعة من خلال صوتي)، ونرى (كونتن) الطالب، (منهمكاً في دروسه)، ونقرأ رأي كاندي في جاسن: (إنه حقير). كذلك نقرأ تداخل الماضي والحاضر والمستقبل في فقرة واحدة. **وفيما يلي بعض الملاحظات على الفصل الأول:**

أولاً: بنجي المعتوه، يسرد الأحداث من وجهة نظره، فهو يرى نفسه في كاندي (الأقرب إلى نفسه)، ويرى في جاسن، شخصاً حقيراً، وديلزي وزوجها، يريان في بنجي، علامة لقيامة الانهيار. وهناك من يرفعه إلى درجة – الرائي.

ثانياً: نلاحظ أن زمن بنجي، زمن مجنون، ورتيب، وتروى الأحداث على لسانه بدون ترتيب، فمرة نجده، يتحدث عن كاندي الطفلة، وكاندي العشيقة، ومرة نجدهُ يتحدث عن جاسن الطفل الذي وشى بالأطفال الآخرين، كذلك جاسن الذي يتحدث عن حسابات البنوك. وقد تحدث الفوضى الزمنية في فقرة واحدة أو في جملة واحدة، وقد ميز فوكنر الأزمنة، بالأبيض والأسود، ولكن الحرف الأسود، لا يسرد أحداثاً في زمن واحد، بل في عدة أزمنة متداخلة.

ثالثاً: نلاحظ الوصف المتوتر الدقيق من خلال لغة شعرية صافية، وشعرية اللغة لا تنبع من قاموسيتها، بل من خلال الحالة، والطقس المسرود. كذلك نجد إيقاعاً حيوياً منسجماً من أول سطر في الفصل، وحتى نهايته، فالإيقاع النابع من التوتر السردي، يصبح عاملاً لوحدة وانسجام النص، كأنه كتلة واحدة.

- في الفصل الثاني، المعنون بـ (2 حزيران 1910)، يبدأ زمن كونتن، الطالب في هارفارد، وفي هذا الفصل يسرد كونتن الأحداث نفسها التي مرت بالعائلة من وجهة نظره، ونرى أنّ أمرين يحكمان هذه الشخصية: (الصراع مع زمن)، حيث (الساعة) تصبح بطلاً رئيساً في الرواية، وقضية (الحرام)، و(الشرف) الجنوبي المنتهك، متمثلاً في موقفه من أخته كاندس (كاندي) المتمردة على تقاليد الجنوب، وهو يشعر بالغيرة من علاقات أخته الجنسية، حتى يتمنى أن يتزوج أخته كاندي، حتى لا يتزوجها الآخرون. إن كونتن مهووس بالزمن، وبشرف أخته كاندي، وحين لا يستطيع فعل شيء، ينتحر. يبدأ كونتن منذ اللحظة الأولى، بصراعه مع الزمن الميت، الزمن العادي (كانت الساعة ما بين

السابعة والثامنة، لقد أفقت في الوقت المطلوب، وأنا أسمع الساعة، كانت تلك ساعة جدي)، إنه الزمن المتوارث الرتيب، في الجنوب: (عندما أهداني إياها أبي، قال: كونتن، إني أعطيك ضريح الآمال والرغبات كلها). الساعة هنا، هي ساعة الأجداد التقليدية التي تدق برتابة منذ المسيح، فالتكتكة المتواصلة، استعراض طويل متسلسل للزمن (الذي فاتك أن تسمعه)، إنها صوت الماضي الذي لا يوحي بأي شيء. وهنا نعرف أن شريف، زميله في الدراسة مازال نائماً، فالأحداث تبدأ من سكن الطلبة في هارڤارد، وتجيء صورة كاندي في هيئة زمن داخلي متقاطع مع زمن الساعة الرتيبة: (قلت زنيت بإحدى محارمي يا أبي)، في حين أن زمن (شريف)، زمن حيوي محسوب. ويعود كونتن لمناقشة مفهوم البكارة، لدى النساء: (في الجنوب ينتابك الخجل، إن كنت ذا عذرة، والصبية والرجال كلهم يكذبون بشأن ذلك. لأن البكارة أقل شأناً في نظر النساء هكذا قال أبي: إنّ الرجال، هم الذين اخترعوا البكارة، لا النساء)، وكونتن يتوحد مع كاندي التي فقدت بكارتها إلى درجة الوهم، (أنا الذي فقدت البكارة، لا هي)، وتهزه قضية شريف، فصديقه (شريف)، يطارد المومسات، ولا يقدر معنى البكارة، وكونتن يخاطبه: (هل كانت لك أخت، تكلم). إن كونتن مصاب بعقدة الإثم: (لقد زنيتُ بإحدى المحارم يا أبي، أنا الذي فعلتها، لا دالتن ايمز)، ودالتن ايمز، هو الرجل الذي أفقد كاندي بكارتها.

ثم تعود الساعة، لتصبح البطل، ويحاول كونتن كسرها، لأن تحطيمها، يعني وهم تحطيمه للماضي الذي يكبله: (قرعت بلورها على زاوية المنضدة، وأمسكت بحطام الزجاج في كف يدي، وأفرغته في المنفضة، ثم نزعت العقربين، وضعتهما في المنفضة، وبقيت الساعة تدق). هكذا لم يستطع كونتن قهر الزمن. وتظل الساعة هي البطل، فيذهب كونتن إلى دكان الساعاتي: (أسمع الساعة تتكتك في جيبي). ويبدأ الحوار مع الساعاتي: (أوقعتها على المنضدة، ودست عليها في الظلام، ولكنها ما زالت تدور)، وأضاف كونتن:

(هل بين الساعات التي في النافذة، ساعة مضبوطة). إذن كونتن يريـد أن يصـالح زمنـه الملحمي مع زمن الآخرين، ولكنه لا يستطيع، لأن زمن الآخرين، ليس موحداً: (كـان في النافذة حوالي عشر ساعات، عشر أوقات مختلفة). إن كونتن يبحث عن الانسـجام مـع الزمن، لكن الساعات، رمز الزمن التقليدي، تنحر الزمن الفعلي، الزمن الحـي. ويعـود كونتن إلى قضيته المؤرقة (كلهن عواهر)، لماذا فعلت كاندي ما تفعله نسـاء الزنـوج في الأحراش، ويصله خبر زواج كاندي، عبر رسالة من هاربرت، مع أنها حامل مـن دالـتن ايمز، **وكاندي هنا، هي رمز الجنوب الذي انتهكه الشمال:** (هل نكث عهده يوماً، رجل من الجنوب، صدقت والله إنهم قوم طيبون، ولكن من المستحيل العيش معهم).

وفي طريقه إلى الانتحار، بسبب عهر أخته كاندي، قبل زواجها: (لا بدّ لـك مـن الزواج من رجل ما، هل عرفت رجالاً كثيرين يا كاندي... إذن لا تعلمين من أبوه، أيعلم هو).

ثم يسرد كونتن، قصة لقائه **بالفتاة الإيطالية الضائعة في المدينة**، ويحاول أن يساعدها في معرفة بيتها، وحين لا تعرف، يعود بها إلى المدينة، فقالت الفتاة الصغيرة (هذا جوليـو)، وإذ ذاك (لمحت وجهه الإيطالي وعينيه، وهو يغير علي، وسقطنا أرضاً كلانا، كانت يـداه تلكمان وجهي، وهو يقول شيئاً ما). لقد اتهمه الشاب الإيطالي بخطف الفتاة، وذهبـا إلى الشرطة، ولكنَّ أصدقاءه شهدوا معه، فأطلقوا سراحه، فتعلق زوجة صديقه المسز بلانـد: (تصرف كهذا، ليس إلاّ من شيم **الشماليين الجهلة المنحطين**). ثم يعود كـونتن إلى همـه الأساسي، فيمزج بين الذكرى في الماضي، وبين رغبته الحالية، لذبح كانـدي: (وضـعت رأس سكيني على حنجرتها، أطعن حنجرتي، لا بأس أتستطيع طعن حنجرتك بنفسـك)، كأنه يتمنى لو كان قتل كاندي، عندما كانت صغيرة، ويحلم بقتل دالتن ايمز الذي فـض بكارة كاندي، لكن صوت الرجال يقول له: (من العبث أن تتألم للأمر كل هذا التـألم،

ليس الذنب ذنبك يا ولد، فلو لم أكن أنا، لكان غيري). ويختم الفصل برنين الساعة: (دقت الرنة الأخيرة، وأخيراً بطل رنينها، وسكن الظلام من جديد)، لقد قتل الزمن. ونلاحظ على هذا الفصل الذي يُسرَد على لسان كونتن، طالب هارفارد المنتحر، ما يلي:

أولاً: ترتيب الأحداث في ذاكرة كونتن، غير موجود، إنه يروي تراجيديا عائلة كمبسن بطريقته الخاصة، ما عدا قصته مع الفتاة الإيطالية، فهي تروى بأسلوب منطقي منظم وواضح.

ثانياً: شخصية كونتن شخصية حساسة، لكنها غير سوية، خصوصاً في مسألة الشرف، فهو دائم الانفصال، واقف على السراط الفاصل بين الشمال والجنوب، فالشمال فاسد والجنوب طاهر، لكن الشماليين الأوغاد قد انتهكوه، وأفسدوه، وهذا الفساد يتمثل في عهر شقيقته كاندس، أما الأب فهو بارد الإحساس، يميل إلى تفسير ظواهر الواقع، دون اتخاذ موقف منها. هذا الانفصام في شخصية كونتن المفجوع بانهيار الجنوب، يجعله يتخيل حلولاً وهمية، فهو يتصور ويتمنى أن يزني مع أخته كاندي، في محاولة وهمية للامتلاك والانتقام من الذين ضاجعوها، فالجنوب لا ينبغي أن يفسد إذا أراد الفساد، إلاّ على أيدي أهله، وإفساد الجنوب، أصبح حتمياً من وجهة نظر دالتن ايمز، ولا يهمّ حينئذ أن نحدد من الذي أفسده.

ثالثاً: في حلّه للتناقض، يكسر زمنه السردي، وينتحر، ولأنه أكثر ضعفاً من أن يواجه كل هذا العهر، رغم أن كونتن، يحاول تحريك الزمن الميت، زمن الماضي الجنوبي الطاهر، إلاّ أن الزمن يقهره، لأنه ملتصق بالماضي وحده، ملغياً كل تطورات الزمن وتفاعلاته، عبر اللجوء إلى الذات، وفي حين أن الأب يعرف الزمن، بالزمن الموضوعي: (ضريح الآمال والرغبات كلها)، فإننا نجد كونتن، يحاول محاولاته

دون جدوى، لأن الزمن حالة موضوعية واضطراب الزمن، حالـة موضـوعية، ومحاولة التوافق مع زمن الآخرين، أمر صعب.

- وفي الفصل الثالث، المعنون بـ (6 أبريل 1928)، تروى الحكاية نفسها، ولكـن على لسان جاسن البراغماتي الذي يفهم الحياة، كما هي في الواقع، ولهذا فهـو يصـف كاندي، شقيقته المتمردة على التقاليد في السطر الأول: (عاهرة يوماً، عاهرة كل يـوم). ولهذا فهو يتعامل معها كعاهرة ولا يحاول تغيير ذلك، لأنه أمر طبيعي من وجهـة نظـره، ويبدأ الحديث عن كاندي مع أمه التي لا تكف عن الشكوى عن عـدم مقـدرتها علـى السيطرة على أمور البيت، الآنسة كونتن تتشاجر مع خالها جاسن وتكرهه، وتقول لـه: (أعرف أنك لن تتورع عن أي رجس من عمل الشيطان)، وجاسن يحتقر الزنوج: (إن ما يحتاجه هذا البلد، هو العمال البيض، فلو جعلنا هؤلاء السود، يتضورون جوعاً لسـنة أو اثنتين، لأدركوا حينئذ قيمتهم الحقيقية) ويعرف جاسن، كيف يتعامل مع السماسـرة في سوق القطن، والفائدة دائماً لشرذمة اليهود الشرقيين). (وأنا لا أتحدث عن الذين يعتنقون الدين اليهودي، ولعلك واحد منهم)، يقول السمسار (كلا إني أمريكي)، فقال جاسـن: (أنا لا أعترض على اليهود كأفراد، إنما هو الجنس، العرق. فأنت توافقني علـى أنهـم لا ينتجون شيئاً)، (هؤلاء القاعدون في نيويورك الذين يضحكون على ذقـون المقـامرين المغفلين)، فعالم جاسن مرتبط بالبورصة والبنوك، وهو يعتبر كونتن ابنة أخته، مجرد وظيفة إضافية له، أما موقفه من بنجي المعتوه، فهو موقف سادي: (بنجي، أجّريه لإحدى الفرق، فهناك أناس ولا ريب مستعدون، لدفع عشرة بنسات للتفرج عليه)، ويعلن هذا الفصل عن موت كونتن، حيث تزور العائلة قبره، إلاّ أن جاسن لا يرى من باقات الزهـور، سـوى المال: (وتأملت الزهور ثانية. لقد كان منها، ما يساوي خمسين دولاراً، وقد وضع بعضهم باقة على قبر كونتن). ويعود إلى زمن تكون فيه كونتن طفلة صغيرة، حين يبـدأ جاسـن

بمساومة كاندي أم الطفلة، وحين تطلب الأم الهاربة من البيت (كاندي) من جاسن أن ترى طفلتها كونتن، تقوم بعملية مساومة مع جاسن: (إنْ رتبت لي أمر رؤيتها دقيقة، أعطيتك خمسين دولاراً)، فيقول جاسن، (وهل لديك أنت خمسون دولاراً). ثمّ وافق على المساومة، فأحضر الطفلة خفية عن أهل البيت، ورأتها أمها لدقيقة واحدة، مقابل الخمسين دولاراً، يقول جاسن: (وهكذا أحصيت النقود مرة أخرى تلك الليلة، ووضعتها في مكانها). ثم يصبح جاسن، ولياً لأمر الطفلة: (تلك العاهرة الصغيرة)، وكانت أمها التي هربت، ترسل لها مبالغ مالية، إلاّ أن جاسن كان يعطي الطفلة منها: (عشرة دولارات فقط)، ويعود جاسن للحديث عن (الذئاب المحترمين في نيويورك)، أي إلى عالم المقامرة في البورصة. وموقف جاسن من الفرقة الموسيقية المتجولة التي زارت المدينة، موقف مالي، لأنهم: (ينصرفون حاملين الألف دولار على الأقل من أموال هذه المقاطعة)، وعن الآنسة كونتن ابنة كاندي، يقول جاسن في زمن آخر: (كان العهر يجري في دمها)، و(كل ما تستطيعينه، هو أن تتخلصي منها، وتدعيها تمضي، وتعاشر من هم على شاكلتها)، وعن عائلة كامبسن يقول: (أحدهم مجنون، والثاني انتحر غرقاً، والثالثة قذف بها زوجها إلى الشارع، فلم لا يكون البقية مجانين (أيضاً)، ويعود مرة أخرى إلى عالم البورصة: (إنما أريد أن أسترد نقودي التي ابتزها مني هؤلاء اليهود الملاعين).

وتهرب كونتن مع أحد أعضاء الفرقة الموسيقية، ويلخص جاسن، عالمه في الفصول فيقول: (عاهرة يوماً، عاهرة كل يوم، وكل ما أريده، هو أربع وعشرون ساعة لا يشير فيها عليّ يهودي لعين من نيويورك، بكيفية تصرف السوق). وهكذا نرسم صورة كاملة لجاسن مع الملاحظات التالية:

أولاً: تصبح اللغة في هذا الفصل المسرود على لسان جاسن، لغة واقعية، تختلف عن اللغة الشعرية في الفصلين السابقين، وربما كان سبب ذلك يعود إلى أن شخصيتي:

بنجي المعتوه، وكونتن الطالب المنتحر، أكثر تراجيدية وشاعرية، في حين أن شخصية جاسن، تتعامل مع الأرقام.

ثانياً: يحدد جاسن، شخصيات العائلة ويرسمها بواقعية مفضوحة، بعيداً عن العواطف: كاندي عاهرة، وكونتن ابنتها (يجري العهر في دمها)، وكونتن مجنون لأنه انتحر غرقاً، وبنجي مجنون رسمي، وجاسن، يبتز الأم أيضاً، وعلاقاته بهم كلهم، لا تتجاوز اعتبارهم مجموعة من الدولارات القليلة أو الكثيرة، حتى المعتوه بنجي، ثمنه (عشر بنسات).

ثالثاً: عالم البورصة جعله أيضاً يتخذ موقفاً واضحاً من (اليهود الملاعين)، (الذئاب المحترمين في نيويورك)، وصراعه معهم ليس صراعاً دينياً، وإنما صراع مالي. إنه انتصار الشمال على الجنوب، وانهيار تقاليد الجنوب.

- وفي الفصل الرابع (8 أبريل 1928) يسرد المؤلف، بقية القصة، قصة انهيار عائلة كامبسن، ويبدأ الفصل: (طلع الفجر قاحلاً قارس البرد)، ودلزي منشغلة كالعادة في الشكوى والمطبخ: (وقد علقت على الحائط فوق إحدى الخزائن ساعة تدقدق، لا ترى إلاّ في الليل، فضوء المصباح، يوحي عندها بعمق من الغوامض والأحاجي، لأن ليس فيها إلاّ عقرب واحد). إنه زمن آل كمبسن المنكسر المنهار — زمن الجنوب.

والحديث الأساسي في هذا الفصل، يتركز بعد اكتشاف جاسن، بأن ابنة أخته قد (سرقت) — استردت، كل المبالغ التي نهبها (منها) من نصيبها التي كانت ترسله أمها لها، كسرت النافذة ليلاً، وأخذت مالها الذي كان يخفيه جاسن عنها. ويقوم جاسن بمطاردة الفرقة الموسيقية، بحثاً عنها دون جدوى، ويعود منكسراً مهزوماً. وتعلن الهزيمة، الساعة المعلقة في البيت المتداعي نفسه. وتذهب دلزي مع بنجي إلى الكنيسة لسماع خطبة الواعظ، القادم من سان لويس، وتعلن دلزي الانهيار الكبير لعائلة كمبسن: (لقد رأيت

البداية، وها أنا الآن أرى النهاية)، وتعود الأشياء إلى (مكانها النظيم). إذن يلخص الفصل، انهيار ما كان يجب أن ينهار، بسبب عدم التماسك.

3. ما تبقى لكم، لغسّان كنفاني:

كانت تربطني بالروائي الشهيد غسان كنفاني، علاقات صداقة حميمة، بدأت بالمراسلة في عام 1965، وانتهت باللقاء في عام 1968 في القاهرة، واستمرت حتى استشهاد كنفاني في بيروت، 1972، وأذكر أنني عندما التقيته عام 1968، لم يكن أمامي، سوى ذلك السؤال الذي يلح في خاطري من زمن. قلت له: قرأت روايتك (ما تبقى لكم)، ووجدت أن تقليدك لأسلوب فوكنر، جعل الرواية صعبة، دون مبرر لكل هذا التعقيد الفني. لم يجب غسان وشكا لي من سوء فهم الآخرين للرواية، فقد اعتبرها بعض السذّج: (رواية الدفاع عن شرف المرأة)، قلت له: (لست من هؤلاء قطعياً، ولكنك تتهرب من سؤالي. قال لي: البعض يقول ذلك، لأنه أحب روايتي (رجال في الشمس)، وهم لا يستطيعون إدراك أن (ما تبقى لكم)، تجربة مختلفة، فلتناقش كتجربة جديدة مختلفة. شعرت أني وصلت مع غسان إلى طريق مسدود، فغيرت النقاش إلى موضوع آخر. لقد أدركت، أن غسان كنفاني، كان يترعج من الحديث عن تأثره بفوكنر، وأعتقد أن السبب، يعود إلى أن فهم (التأثير والتأثر) في ذلك الوقت، كان يرتبط دائماً بصفة (سلبية). وعندما نقرأ إنتاج غسان الروائي، نلتقط ظاهرة التنوع، وهي تعبير عن القلق والإشباع. غسان كنفاني، هو رائد الرواية الفلسطينية الحديثة، يشاركه في هذه الريادة بطريقة أخرى كل من إميل حبيبي، وجبرا إبراهيم جبرا. وتشكل رواية (ما تبقى لكم)، تجربة خاصة في نتاج غسان كنفاني، بتجريبيتها الحادة. لقد سبق لي أن قرأت الرواية في الستينات، ولم تعجبني، فقد قرأتها بصعوبة دون شعور بالاستمتاع، ولم أحاول قراءتها في السبعينات بسبب تلك الفكرة السلبية الأولى. وها أنا في سنة 1984، أقرأ الرواية ثلاث مرات، لأكتشف أنني استمتعت

كثيراً في قراءتها الأخيرة، وهذا ما حفزني لدراسة تلك الإشارات الصحفية العابرة التي تقول: إنّ (ما تبقى لكم)، متأثرة بفوكنر في (الصخب والعنف)، وفضلت عدم الأخذ بتلك الإشارات الصحفية – بل أن أقوم بعملية امتحان مباشرة للروايتين:

– خمسة أبطال في رواية (ما تبقى لكم): **حامد، وزكريا، ومريم، والساعة، والصحراء.** وهناك أبطال ثانويون غير مستقلين: **(سالم)، والجندي الإسرائيلي.**

تبدأ الرواية بالصحراء الواسعة الغامضة، وحامد يراها: (مخلوقاً يتنفس على امتداد البصر)، ثم بدأت غزة تبتعد، وأخذ حامد: (يغوص في الليل، مثل كرة من خيوط الصوف، أولها في بيته في غزة)، و(طوال ستة عشر عاماً لفوا فوقه خيطان الصوف، حتى تحول إلى كرة، وهو الآن يفكها، تاركاً نفسه يتدحرج في الليل). هكذا تبدأ الرواية بطرح المشكلة وحلها في آن واحد، ونفهم منذ السطور الأولى أن **حامد** ترك غزة، وهو الآن في الصحراء يحاول الثورة. ثم يبدأ التداعي الداخلي الظاهري، بطرح القصة، **قصة أخته مريم – الحامل بصورة غير شرعية،** وكيف تم زواجها من **زكريا،** (والد الجنين الحرام)، ولذا قرر حامد السفر فوراً إلى الأردن عن طريق الصحراء. وتصف الرواية، المونولوجات الداخلية لحامد وزكريا ومريم في يوم الزواج. كان زكرياً (ضئيلاً بشعاً كالقرد)، لكن حامد، يعجز عن فعل أي شيء ضده، ولذا سيكمل مراسم الزواج الإجباري، وحين يخبر حامد، مريم، بأنه سيذهب إلى الأردن، لا تصدق، وتقول لزكريا (صهرك حامد يريد أن يترك غزة)، فيجيبها زكريا (حامد يقول أشياء كثيرة، اتركيه)، **(عليه أولاً أن يجتاز حدودهم، ثم حدود الأردن، وبين هذه الميتات الأربع، توجد مئات الميتات الأخرى في الصحراء).**

إلى هنا ألقى الكاتب بالمشكلة كاملة منذ اللحظات الأولى، فالمشكلة واضحة الظلال الرمزية في **(وطوال الستة عشر عاماً...)** تجعلنا، نتوقع تفسيرات أخرى غير ما هو ظاهري. ويبدأ المونولوج العميق في عدة مستويات، على لسان مريم التي ترقد في فراشها

إلى جانب زكريا، بعد أن رحل حامد، تبدأ باستعراض الماضي، ودعنا نقوم بإسقاط مشروع من عندنا، حين نقول إنها تصف الزمن الفلسطيني ما دام الزمن تقليدياً مضبوطاً إلى حد تحديد الماضي بستة عشر عاماً ، فتبدأ مريم بالتحديق في **الساعة التي تدق على الجدران**، وكان حامد قد وصفها، حين اشتراها من السوق بأنها (ثقيلة جداً)، نصطدم بأول جملة تشير إلى عنوان الرواية (ما تبقى لكم) على لسان مريم: (**ليس ثمة ما تبقى لي غيرك... تتركني وحدي، أحصي تلك الخطوات المعدنية الباردة، تدق في الجدار تدق، تدق...**)، ومن هذا المونولوج الداخلي على لسان مريم في الزمن الحاضر في فراشها مع زكريا، وهو مكتوب بالحرف الأسود إلى مونولوج داخلي آخر بالأبيض، إنه مونولوج ذكرى الماضي، حين اشترى الساعة. وفي نفس المقطع، مونولوج داخلي: المستقبل – زكريا – ولكن الزمنين ميتان: الماضي والمستقبل. هنا تبدأ الرواية بالخروج عن الزمن التقليدي. وتتابع مريم المونولوج، متحسرة على شقيقها حامد: (**ولكننا خدعناه يا زكريا**)، ثم تعود مريم من الحاضر إلى الماضي، وتتنقل عبر الأزمنة الثلاثة، دون حواجز منطقية رسمية، فالماضي يقول: (إن حامد تعرف إلى زكريا في المعسكر، وإن رأي حامد في زكريا، كان سلبياً منذ لحظة تعرفه عليه: (إنه نتن)، ونجد أن الأزمنة الثلاثة تتقاطع في سطر واحد:

1. **الماضي**: (إنه نتن) ،و[الماضي البعيد: حامد يتكلم عن زكريا].
2. **الحاضر**: (توقف فجأة هنيهة واحدة، ثم دقت الساعة تسع دقات)، [مريم تصف الساعة في الحاضر].
3. **الماضي والحاضر غير المحددين**: (مشى ثلاث ساعات إذن)، [الماضي المنتهي هنا يختلط بالحاضر]: مريم تتحدث عن حامد، لكن الزمن هنا، (تقديري). وهكذا تتداخل الأزمنة والأبطال: **مريم، حامد، زكريا، الساعة، الصحراء** في الحاضر والماضي

والمستقبل. وتتكشف في لحظة واحدة، ولكن في مكان واحد، فـالزمن هنـا رغـم وحدته الظاهرية، زمن ممزق، والمكان ليس واحداً، إنها مجموعة أمكنة، تتعلق بـالتمزق وحده. ورغم أن جملة (إنه نتن)، تدل في سياقها على الماضي، إلاّ أنها أيضاً تدل علـى الحاضر والمستقبل، لأن زكريا من وجهة نظر حامد، كان وسيظل نتناً، وتذكر مـريم للجملة في لحظة الحاضر والمستقبل، لأن زكريا نتن من وجهة نظرها أيضاً، وإلاّ لمـاذا تتذكر هذه الجملة بالتحديد؟. ونستطيع القول إنّ **المقطع الواحد من الحرف الأسود أو الأبيض، قد يشمل صوراً لعدة أشخاص متحدة في صورة واحدة**، فمـثلاً نجـد مريم في أحد مونولوجاتها القصيرة، وفي فقرة واحدة، تتحدث أو ترسم صـورة مـا، فتكشف أنها تصلح لحامد أو زكريا أو للصحراء، ومع خطوات زكريا الجنسية باتجـاه جسد مريم. ومن المعروف أن التورية البلاغية تتم في صورة واحدة في أغلب الأحوال. ولهذا سأقول إن غسان كنفاني اخترع (**تورية الصورة**).

وحين تعود مريم إلى الماضي، نعرف أن زكريا غازل مريم صدفة، حين مـرت أمـام المقهى، فمعرفته بها سطحية، حيث رآها مرة مع حامد، وحين يعود الكاتب إلى حامـد، يرتبط مونولوج مريم، بمونولوج حامد بكلمة واحدة (**الصبية**)، كوسيلة للانتقال الطبيعـي من الكلمة التي تتحدث عن (الصبية) إلى حامد الذي يصوغ المونولوج عـن (الصـبية)، ولكن بالحرف الأسود. **فالربط لغوي وزمني، لكن الأزمنة تتقاطع**: زكريا في الصـحراء، يتذكر نفس الحادثة ومريم في سريرها تتذكر نفس الحادثة، والساعة شاهد على الماضـي. والحادثة هي حادثة الحمل الحرام حين تجيء مريم لتعترف لحامد. ويترابط زمن الاعتـراف بإعلان اسم زكريا كأب للجنين الحرام، مع ذكرى أخرى، يرويهـا حامـد لنفسـه في الصحراء: (**كانوا يزجروننا تارة بالعبرية، وتارة بالعربية المكسـرة، ثم أوقفونـا صـفاً واحداً**). وبدأ الجنود الإسرائيليون، ونادوا على شخص يدعى (سالم)، وأمروه أن يتقـدم.

لكن الصف ظل متراصاً، ولم يتقدم أحد، وبين التهديد والوعيد، تقدم زكريا: أنا أدلكما على سالم، وقبل أن يتقدم سالم من تلقاء نفسه، جرّوه، وأطلقوا عليه طلقة واحدة وراء الجدار، في حين نظر الجميع إلى زكريا. وحين تطلب مريم من زكريا الزواج في الماضي، يقول لها زكريا عن حامد: (**أنا أعرفه، يفضل أن يقتلك على أن يراك مع أي رجل**). كل هذا بالحرف الأبيض، لأن الحدث ظاهري، وزكريا يتمنى في داخله موت النقيض — حامد — .

ويستخدم كنفاني (الفعل المبني للمجهول) في تعبيره عن انسحاق مريم جنسياً، كما هو ظاهر في النص (**أُقذف، وأُسحب، وأُكوّمُ، وأُحمل. ثم أُجرُّ وأُعتصرُ وأُبلّلُ بالماء...**)، هذا في جملة واحدة، ولكنه أيضاً حال الفلسطيني، ونحن نستنتج ذلك من الصورة التالية، هي صورة مريم وحامد عن يافا عام 1948، ونقول إنه عام 1948، لأننا نطرح من عمر مريم، وهو خمس وثلاثون سنة، نطرح: (وكنت في العشرين). لكن مونولوج يافا الأبيض، ينقطع بالحرف الأسود ليعود، صوت حامد في الماضي القريب: (... **ولكنكِ فتحتِ فخذيكِ لأول رجل، لأول نتن**... سأقول لأمك إنني دفنتكِ في سروال **رجل نتن**، مع امرأة أخرى، لديه منها خمسة أطفال...) ومريم في مونولوجها الأبيض، ترد عليه: (لقد كان دائماً رجلاً رائعاً، ولكنه لم يكن أبداً إلاّ أخي) في زمن آخر.

هكذا يصبح الحوار الغائب متكافئاً، لأنها عانس، وحامد ليس إلاّ شقيقها، وعليه أن لا يفاجأ بالسقوط، والسقوط مريع، لأن زكريا متزوج من امرأة اسمها (**فتحية**)، ومونولوج يافا يذكر مريم بزميلتها في المدرسة، واسمها (فتحية)، وشقيقها فتحي في يافا. أما والد مريم وحامد، فقد استشهد في يافا (وحملوه من الطريق مضرجاً)، وهكذا تغرق مريم في زمن ميت. في حين نجد أن حامد في صراعه مع الصحراء (**صراع العتمة والضوء**)، يكسر زمنه التقليدي: في هذا العالم الممتد إلى الأبد من السواد القاتم، وتبدو

الساعة، مجرد قيد حديد يفرز رعباً وترقباً مشوباً: (وفي اللحظة التالية، فككتها بهدوء، وطرحتها، وسمعتها تخبط بصوت مخنوق على الأرض)، لقد كسر (حامد الفلسطيني)، زمن الموت التقليدي، عندما قرر دخول الصراع مع الصحراء، وبدأ (الزمن الفعلي): (لقد انطوى زمنها الصغير المتوتر الأحمق، وبدت فوق الحصى البارد، الشيء الوحيد في هذا الكون الخارج عن الزمن الحقيقي). لقد انتقل من الماضي الذي فرضه عليه الحاضر الجديد الذي اختاره بنفسه، رغم أنه يحتاج إلى صراع، وحين ينتقل الفلسطيني حامد إلى الزمن الجديد، يكتشف مكامن قوته التي لم يكن يعرفها في الزمن الماضي الميت، إلاّ أنه غير متأكد من أنه سيصل إلى الهدف، فهو يندم للحظة على رميه للساعة: (**انتابني شعور بأنني بترت جزءاً من معصمي**)، لكن هذا الشعور العابر يرحل، عندما يكتشف لذة الاكتشاف الجديد (الصراع).

هل مريم الفلسطينية، هي (الماضي)؟. إن زكريا يقول لمريم إن حامد (**حين غادر غزة أراد أن يهرب منك**)، هدف حامد هو اجتياز الحدود الأربعة إلى الأردن، حيث أمه التي لم يرها منذ عام 1948 — وعرف أنها ما زالت على قيد الحياة من الراديو.

- ودعنا **نترجم الرموز إلى لغة التاريخ الفلسطيني**: الأب استشهد في عام 1948، وحامد ومريم، هاجرا مع المهاجرين من يافا إلى قطاع غزة، والأم ذهبت في طريقها إلى الأردن. فالأب رمز الماضي النضالي للشعب الفلسطيني، قبل خروجه مُقْتَلَعاً من فلسطين، وهو رمز الجيل الأول. وحامد رمز الجيل المبشر بانطلاقة الثورة الفلسطينية الحديثة، وزكريا رمز الخيانة والتحالف مع إسرائيل، والأم رمز الاندماج في الأنظمة العربية، ومريم هي الشعب الفلسطيني، لأنها الضحية في كل الحالات. ولكن هذه التفسيرات، تتعلق بما جرى من أحداث الرواية حتى الآن. وهذا التفسير، يؤكد واقعية الرواية، ولا ينفي معادلها الرمزي الذي يصوغه كنفاني بوضوح وبلغة سياسية رمزية، فحامد في صراعه مع

الصحراء، بدأ يتخلص من قيد الماضي: (**خيوط الصوف كرَّتْ كلها، ولم تعد أنت مجرد كرة لفّوا عليها خيطان الصوف ستة عشر عاماً**). ونلاحظ باستمرار أن غسان كنفاني، يستخدم جملاً رمزية، تصلح كعناوين للصحف من حيث دقتها وتركيزها، فمثلاً: نجد المونولوج حين يخاطب حامد نفسه: (**لماذا لم تصطحب معك دليلاً واحداً، سلاحاً واحداً، يرافقك في هذه الخطوات الصعبة**). حين نقول إنّ حامد، رمز جيل التبشير بالثورة الفلسطينية الحديثة، نعتمد على هذه الجمل وغيرها، لأن هذا الجيل، اعتمد على إرادته، ولكنه لم يحمل السلاح في صراعه في الصحراء. هنا رمز الضياع الفلسطيني، وكنفاني في روايته يميل إلى صنع المعادل الرمزي الحسابي، ويستخدم لغة (المانشتات الصحفية): (**لقد قتلوا أباك، وأغلب الظن أنك عشت تعلك أسنانك وتتوعد**)، أو مثل قول الضابط الإسرائيلي لدى قتل (سالم): (**انصرفوا إلى بيوتكم لقد شهدتم ما فيه الكفاية**).

إن زمن مريم ما زال الزمن الميت: ودقات الساعة تتساوى مع الجنين الحرام في بطنها. وتتساوى حركة عقربي الساعة في لقائها العابر مع العملية الجنسية، فاللقاء موت، مثل كل الرغبات التي تفسدها ويصعب أن تتحقق، لأن لقاء مريم لزكريا، يعادل لقاء عقربي الساعة العابر، لهذا يصبح الزمن بارداً وميتاً وعابراً، لأنه زمن الخيانة المتواصل منذ لقائها زكريا. أما حامد، فقد تحفز للصراع في صحرائه، لأن دورية إسرائيلية، تمر هناك، وتطلق الأنوار الكاشفة: (فتبدو وكأنها تتجه نحوي ببطء وحذر، **لأول مرة في حياتي افتقدت السلاح فعلاً هنا**). ثم ظهر رأس جندي إسرائيلي وحيد: (**كأنه هو الآخر يستشعر خطراً غامضاً**)، وبدأ يتقدم باتجاه حامد في صحراء الليل: (**إذن فالمعركة تتحدد بقدرتي على مفاجأته**)، وقد انتصرت المفاجأة، فقد قفز حامد على الجندي، وانتزع منه سلاحه، ولكنه رمى الرشاش، بعد أن أخذ منه السكين فقط، والسبب أن حامد لا يجيد استعمال السلاح.

وظل الجندي مستسلماً لقدره المحتوم، دون أن يبدي مقاومة فاعلة، وكأن الحوار بين حامد والجندي حوار صامت، إنه حوار الطرشان: حامد لا يعرف العبرية، والجندي لا يعرف العربية، لقد دخل حامد الصراع، (**ليس لدي ما أخسره الآن**)، ودفع السكين إلى خاصرة الجندي، فسكت...

إن كنفاني يتقن المزج بين الجملة الرمزية، والجملة الواقعية في مكان واحد، فمثلاً يقول حامد للجندي: (**لا تستعمل صوتك بعد أن فقدت مسدس الضوء. ثم إنني لا أفهم حرفاً واحداً مما تقول، وليس هناك من يفهم حرفاً مما تقول أيضاً**). فنحن نجد أن للجملة عدة مستويات: رمزية، واقعية وإسقاطية... الخ، الساعة المعلقة أمامي: (**لقد منحني هذا النعش**)، وهذا النعش هو مصير مريم وزكريا والجنين، في حين سيظل حامد خارجه، (تكمل رحلتك التي تنتهي)، أو قول حامد: (**ما تبقى لكم حساب الخسارة، حساب الموت عبارة بين خسارتين**). لقد خسر حامد كل شيء ولذلك ثار، خسر البيت والأرض في فلسطين، ولهذا ليس لديه ما يخسره. أما زكريا فقد اغتصب مريم في بيت حامد (خلع نعليه وجلس، البيت بيته، ولو كُنت أملك خشبة وشبر أرض، لأعدمته). ويكثر غسان من الجمل الواقعية ذات المعادل الرمزي، فنحن نقرأ على لسان حامد في مواجهته للجندي، قوله: (**إن حياتي وموتك يلتحمان بصورة لا تستطيع أنت ولا أستطيع أنا ... فكها**). إن صراع حامد – الحياة مع الجندي الإسرائيلي – الموت، يعادل صراع مريم مع الجنين الحرام وزكريا، وكأن الجملة السابقة صيغت من أجل صراعين، وليس صراع حامد مع الجندي فقط، أو نقرأ جملة على لسان مريم، تتحدث عن حامد: (إن حامداً لا يعرف. سيظل معلقاً بيني وبينه، إنه وربما يظل معلقاً إلى الأبد). إنها أيضاً جملة رمزية للأمل الذي لا ينتهي، الأمل المعلق في صحراء الضياع دون تواصل، فالتشتت والأمل يتلاصقان. إنه صراع **المتناقضات ووحدتها**، وحين نريد وصف الزمن عند زكريا،

فهو زمن ميت، (أتحسبين أنني أراقب الساعة وأنا نائم). إنه زمن السكون الدائم، بل إن زكريا لا يريد أن يعترف بزمن مريم مع أنه زمن الميت، وإن ظهر متحركاً حركة سطحية، فزكريا يقترح على مريم، التخلص من زمنها (بإمالته)، حينئذ يتوقف رقاص الساعة. أما حركة الرقاص، فلا تتم إلاّ إذا كانت الساعة معلقة بصورة مستقيمة، ولما فكرت مريم في التخلص من زكريا والجنين، **اكتشفت أن الوقت قد فات.**

أما حامد، فيواصل صراعه مع الجندي، ويكتشف أن **كلمة (يافا)**، مكتوبة في بطاقة الجندي بالحروف اللاتينية، (وأدركت أنه سيكون بوسعي ذات لحظة أن أجز عنقه دون رجفة واحدة، هذه اللحظة ستأتي لا محالة)، ويصل إلى ذروة الصراع.

أما جبهة – مريم – وزكريا، والجنين، فتشتعل، (وتبدأ الساعة (تدق)، وفاتني أن أعُدَّ دقاتها المستغيثة). إذن بدأ **زمن مريم يتحرك** من موته التقليدي وزكريا يقول: (هل حسبت أنني تزوجتك، لتُنجبي لي ولداً أيتها العاهرة)، و(إذا لم تستطيعي إسقاط ذلك القواد الصغير، فأنت طالقة، طالقة، طالقة): هنا في هذه اللحظة، يتحد (الجنين الحرام – عواء الكلب) مع الجندي الإسرائيلي – الهدير الشيطاني)، ويصل حامد إلى قراره النهائي، مثلما تصل مريم إلى قرارها النهائي، والقراران يتوحدان في جملة كتبت بالخط الأسود، وهي (... **ولمعت أمامي بنصلها الطويل المتوقد**). لقد بدأت تباشير الثورة الفعلية، وبدأ الخروج نهائياً من الزمن الميت: **مريم تطعن زكريا بالسكين**، (كان النصل يغوص فوق فخذيه مباشرة)، أي في مركز الإخصاب، مثلما **يطعن حامد الجندي بالسكين**، والسكين هنا، هي سكين رمزية مشتركة بين مريم وحامد في مكانين مختلفين. ومشهد القتل، هو ما عنيته بأن غسان كنفاني اخترع تورية بلاغية، هي تورية الصورة: وهكذا تمارس مريم، ويمارس حامد الثورة، باستخدام الإرادة والسكين، وليس باستعمال السلاح، لأنهما لا يجيدان

استعماله. ولكن هذه الممارسة تعني أنها مهدت للثورة المسلحة، حين ثـأر حامـد مـن (مغتصب الأرض)، وثأرت مريم من (مغتصب العرض).

4. خلاصة المقارنة:

بعد هذه القراءة الاستبطانية، لرواية (الصخب والعنف) لفوكنر، ورواية (مـا تبقـى لكم) لكنفاني، نحاول استخلاص التشابهات الشكلية، لنصل إلى التشابهات العميقـة الـتي تتعلق بسلوك أبطال الروايتين:

أولاً: استخدم فوكنر **تقنية طباعية**، تعتمد على الحرف المائل، لتمييز زمـن عـن آخـر، وترجم إلى العربية بالحرف الأسود، مقابل الحرف الأبيض – طباعياً، ولكن هذا، لا يعني زمناً واحداً، ولا الأسود يعني زمناً واحداً، بل تختلط في داخل الأبيض والأسود، أزمنة أخرى مشوشة غير مرتبة، وقد يتم الانتقال من زمن إلى آخر إلى ثالث في جملة واحدة. كذلك طبق غسان كنفاني حرفياً هذا (الاقتراح المطروق)، كما يسميه دون أن يذكر اسم فوكنر، واستخدم فوكنر الترقيم للدلالة على الزمن المنطقي، وأهمـل الترقيم حين أراد للزمن أن ينطلق، وكذلك فعل كنفاني في (ما تبقى لكـم)، ولهـذا نقول إنّ تأثير فوكنر واضح ومباشر، رغم أن (هذا الاقتراح المطروق) أصبح تراثـاً عاماً.

ثانياً: التداعي: استخدم فوكنر أسلوب التداعي للتعبير عن الزمن غير المنطقي، وهو متأثر بذلك بجيمس جويس، وهو أسلوب شـائع يتعلـق بالتحليـل النفسـي لسـلوك الشخصيات. كذلك استخدم غسان كنفاني هذا الأسلوب، كتراث أوروبي متداول. وهذا التداعي يعتمد على أسلوب المونولوج الداخلي، بعد أن كان الديالوج الظاهري هو السائد، وهذا أيضاً يتعلق بالتحليل النفسي. إذن هنا نجد تشابهاً متوازيـاً لـدى الاثنين، ويتميز كنفاني، بما أسميناه: (تورية الصورة).

ثالثاً: يستخدم فوكنر لغة شعرية متوترة وبكراً، ولكن هذه اللغة الشعرية ليست هدفاً في حد ذاتها، بل إن الشعور بشعرية المقاطع، ينبع من الحالة والطقس، وهي تجمع بين اللغة الواقعية واللغة الرمزية، ربما في الجملة الواحدة. فأصبحت اللغة عاملاً موحداً للنص الروائي كله، فاللغة خلقت حالة انسجام في الرواية من أولها إلى آخرها، كأن الرواية تقال دفعة واحدة، وإن كانت اللغة في (مقطع جاسن)، تميل إلى الواقعية المباشرة، إلاّ أن توترها وتركيزها، يخلقان طقساً موحداً مع طقس الرواية العام. كذلك نجد لغة رواية (ما تبقى لكم)، لغة متوترة مركزة من أول النص حتى آخره، وكأن النص كتلة واحدة يحكمها إيقاع اللغة السريع، إلاّ أن نضارة اللغة لدى كنفاني، أقرب إلى النضارة التأملية، ومن هنا نجد أن لغة غسان، أقرب إلى التأمل الفلسفي، ومع هذا، فهي بشكل عام، تقع تحت هاجس التركيز والتوتر اللغوي عند فوكنر.

رابعاً: المعادل المركزي: نجد أن غسان يميل إلى خلق المعادل الرمزي للواقع، فكل شيء له معادل، ولكننا لا نستطيع أن نتأكد من التطابق التام، فلو كانت الرواية واقعية (مائة بالمائة)، لفقدت وهجها الفني، لذلك نقول إنّ كنفاني، خلق معادلة (رمزية — واقعية) متوازية ومتوازنة، خصوصاً في مجال رسم الشخصيات. كذلك لجأ إلى المعادل الرمزي في الجملة الواحدة، فالجملة تكون مقولة فكرية، ولكن ضمن نسيج الرواية الواحد. وهذا ما فعله كنفاني أيضاً في (رجال في الشمس) سابقاً، ونجد هذا المعادل لدى فوكنر.

خامساً: الزمن: الساعة، بطل أساسي في (الصخب والعنف)، وخصوصاً في مقطع (كونتن) الذي يحاول نقض ساعة الأجداد، أو الماضي، الذي هو (**ضريح الآمال والرغبات**)، فيكسره، ولكنه يظل يدقّ دقّته التقليدية، ولهذا يفشل في محو الماضي،

ويكون الحل بالانتحار. أما زمن جاسن، فهو الساعة المعدنية بواقعيتها، فهو زمن تقليدي، عادي، ولا يحاول جاسن أن يكسره، بل يلتزم به كما هو. كذلك نجد أنّ زكريا، يتطابق مع جاسن، ولكن بإرجاع عقارب الساعة، وتثبيتها مع الماضي، أي بإيقافها نهائياً، لأن فكرة تحريك الزمن تزعجه، بينما نجد حامد يكسر زمنه، بالانطلاق من (ساعة غزة) الرتيبة إلى (ساعة الصحراء)، أي زمن الفعل. أما مريم فالزمن عندها، يتشابه مع الماضي (منحتني هذا النعش)، فالضريح لدى فوكنر، والنعش لدى كنفاني، تعبير عن الماضي الرتيب، لكن مريم تثور على (الساعة — النعش)، بلهاثها وراء دقات ساعة حامد الحيوية، وتكسر الزمن في النهاية. أما زمن (بنجي)، زمن (الجنين الحرام)، فهو زمن مفعول به دائماً. إنها لا يمتلكان الزمن، رغم أن الجنين يدق متوحداً، في حين نجد أن زمن بنجي، يتوحّد مع زمن كاندي — الماضي، ولكن دون أي فعل. ولهذا نقرر أن غسان كنفاني، التقط فكرة الزمن من فوكنر، ولم يضف لها جديداً (سوى الحل النهائي) المختلف عن فوكنر، لأن شخصيتي كنفاني: حامد ومريم، تكسران الزمن المكسور في النهاية، بينما نجد أن الزمن في النهاية، يكسر شخصيات فوكنر، أي أن شخصيات كنفاني، تنتقل إلى زمن الفعل، بينما تُهزم شخصيات فوكنر.

سادساً: الثنائية: الصراع في رواية فوكنر، يرتكز إلى الثنائية: صراع الأبيض والأسود/ صراع الشمال المادي (ذئاب نيويورك المحترمين)، مع الجنوب البكر (الريفيين المغفلين)/ كذلك صراع كونتن مع كاندي/ وصراع كاندي مع جاسن/ وصراع كونتن مع دالتن ايمز/ وصراع ذئاب الفرقة الموسيقية والواعظ وهارفرد، ينتصران في النهاية. ولكن النصر الشمالي، يتم بفض بكارة الجنوب نهائياً، ويحول الجنوب إلى مومس ضائعة في باريس. إن صراع الشمال المادي مع الجنوب الطيب، هو محور

الثنائية، ولدى كنفاني، نجد هذه الثنائية: صراع الزمن المائل مع الـزمن المستقيم/ وصراع حامد مع الجندي الإسرائيلي/ وصراعه مع زكريا/ وصراعه مع الصحراء/ وصراعه مع الماضي وبالعكس./ هناك أيضاً نفس الثنائية بين فكرتي: **الحرام والطهارة.**

سابعاً: بنية الحرام: هناك تشابه بين موقف الكاتبين في فكرة (الحرام)، لأن دالتن ايمز هو زكريا، ومريم هي كاندي، والجنين الحرام، هو الآنسة كونتن، وحامد - كونتن، يعتبر نفسه نفسه زانياً بأخته، ويتمنى الزواج منها، حتى لا يتزوجها شخص آخر، ونجد أن حامد من وجهة نظر زكريا، يتمنى لمريم أن تظل عانساً، لأنه لا يطيق رؤيتها تتزوج رجلاً آخر. هل هي **فكرة الاندماج**، أم **فكرة رفض الاعتراف**؟. والفارق أن شخصيات كنفاني، تتحول نحو الفعل، بينما تتحول شخصيات فوكنر نحو الانتحار والهزيمة والجنون. حامد رأى أخته تعطي (نفسها لأول نتن)، وجاسن رأى أن كاندي مجرد عاهرة، أما كونتن، فيرى أن (كلهن عواهر)، وزكريا رمز الخيانة، فاعل في مريم ومفعول به في قصته مع سالم، رغم انه فاعل ظاهرياً. ويتوحد زكريا مع دالتن ايمز، ومع جاسن، وتتوحد الآنسة كونتن مع الجنين الحرام. ونقرر أن غسان كنفاني مرة أخرى وقع تحت تأثير فكرة فوكنر حول (الحرام)، وحول تشابه سلوك الشخصيات.

ثامناً: صورة اليهود: نجد أن صورة اليهود سلبية في رواية فوكنر، فهم (ذئاب نيويورك) الذين يستغلون الجنوب استغلالاً مادياً. وموقف فوكنر منهم ليس مبنياً على فكرة دينية: تناقض المسيحية - اليهودية، بل لأنهم استغلاليون، والوحيد الذي يثور عليهم جاسن البراغماتي، ونسبياً كونتن، برفضه للشمال. لكنهما يهزمان. ومقابل ذلك، نجد أن صورة اليهود لدى كنفاني صورة سلبية، فهم محتلون - اقتلعوا شعباً من وطنه

(يافا)، وهم محتلون (يافا وزكريا)، وهم مضطهِدون (بالكسر)، كما في مشهد (سالم)، وهم مقرِفون (بالكسر): (الأم، الراديو، زكريا)، لكن الفارق بين الروايتين، واضح في اختلاف الحال.

تاسعاً: الحل: لا تشترك الروايتان في الحل، فرواية فوكنر، هي **رواية الهزيمة**، بينما نجد أنّ رواية كنفاني، هي **رواية الصراع والتمهيد للانتصار**، فكونتن ينتحر، وبنجي مجنون، وكاندي عاهرة في باريس، والآنسة كونتن تهرب إلى الشمال، ودلزي تلجأ إلى الكنيسة التي يحكمها الشمال، أو الواعظ الجديد، ولا تستطيع شخصيات فوكنر هزيمة الماضي، بينما يقتل حامد، الجندي الإسرائيلي، وتقتل مريم، زكريا، وإن كانت ثورة حامد ومريم غير جذرية، لأن السلاح ما زال هو السكين، ويهزم الماضي، دون أن ينتصر المستقبل.

عاشراً: بنية التمزق والتشتت: في رواية (الصخب والعنف)، نجد أن العائلة ممزقة، والوطن ممزق إلى شمال وجنوب، والزمن ممزق جداً ليس فقط بين الماضي والحاضر والمستقبل، بل يتمزق الزمن الواحد إلى أزمنة ممزقة أخرى. كذلك نجد نفس الفكرة لدى كنفاني، لكن الفارق هو في صراع شخصيات مع هذا التشتت، بتحقيق انتصار أولي، بينما تحاول شخصيات فوكنر دون جدوى.

خلاصة: نستطيع الآن أن نحدد **نقاط التأثر السلبية**، لدى كنفاني بالنقاط التالية: **(التقنية الشكلية – الزمن – فكرة الحرام)**. ونستطيع أن نقول إنّ نقاطاً أخرى، تعتبر نقاطاً مشتركة في التراث الروائي: **(التداعي – المعادل الرمزي – الثنائية – اللغة – التشتت)**، وتبقى **الإيجابية، لدى كنفاني، متمثلة في النقطة التالية:**

– **(الحل)**: حيث أن حلول كنفاني متميزة عن حلول فوكنر، كذلك تتميز نسبياً صورة اليهود لدى كنفاني عن صورة اليهود لدى فوكنر، فصورهم

لدى فوكنر تقليدية، بينما نجد أن صورة اليهود لدى كنفـــاني، هـــي صورة فعلية واقعية جديدة.

- ولهذا كله، فإن رواية (ما تبقى لكم)، استفادت من التراث الروائي، وخصوصاً من فوكنر مع نكهتها الخاصة، ذات الطابع الفلسطيني الكنفاني.

3. بيجماليون بين برنارد شو، وتوفيق الحكيم

1. مقدمة: الأسطورة:

تناول برنارد شو، أسطورة بيجماليون في مسرحيته (بيجماليون)، ثم تناول الأسطورة اليونانية بعده، الكاتب المصري توفيق الحكيم، ويقول توفيق الحكيم: (وأنا أعلم أن هذه الأسطورة، قد استخدمت في كل فروع الفن على التقريب، ولا بد أنها أفرغت في مسرحيات عدة، فيما أعتقد، وإن كنت لا أعرف، غير قصة الكاتب الإيرلندي). وقد رويت الأسطورة الأصلية بأشكال عدة، تختلف في بعض الجزئيات الطفيفة، وتتفق في الجوهر العام، ويرويها محمد مندور، على النحو التالي:

- كان في جزيرة كريت، فنان بارع، عقد عزمه على ألا يتزوج، ليوفر حياته للفن، أو لأنه قد نفر من مظاهر استهتار النساء، كما رآهن بأعياد فينوس، آلهة الحب، تلك الأعياد الصاخبة التي كانت تقام بمدينة (أماتونتس) على الساحل الجنوبي للجزيرة، حيث كان معبد تلك الآلهة. وغضبت فينوس من كبريائه، فألقت بقلبه، حب تمثال عاجي من صنعه، اسمه (جالاتيا)، واشتعلت بحواس الفنان المسكين، رغبات الحياة، فضرع إلى الآلهة، أن تنفث الروح في التمثال. ورق قلب الآلهة لضراعته، فاستجاب له، وتزوج بيجماليون من (جالاتيا)، وكان له منها ولد هو (فابوس)، مؤسس مدينة فابوس، مدينة الحب الشهيرة بجزيرة كريت). بينما نجد محمد مندور يرويها على هذا النحو، دون ذكر المصدر الذي رجع إليه... نجد عزالدين إسماعيل، يرويها بشكل آخر، نقلاً عن كتاب، (Guerber (H.A): Myths of Greece and Room p.72): (يحكى أن بيجماليون

---

* كُتبت هذه الدراسة في القاهرة عام 1969، ونُشرت عام 1975 في مجلة (الثقافة العربية) – طرابلس، ليبيا.

ملك قبرص، كان مَثّالاً بارعاً. وذات يوم عزم على أن يصنع صورة لفتاة صغيرة، آية في الجمال. وقد أطلق عليها اسم (جالاتيا)... فلما راعه جمال ما صنعت يداه، توسل إلى أفروديت آلهة الحب، أن تنفث الحياة في الرخام البارد، ويبدو أن أفروديت، قد أحست بالارتياح، بقدر إحساسها بالانتصار، إزاء هذا التغيير في الرأي من جانب الإنسان الفاني الذي كان حتى تلك اللحظة، برهاناً ضد نفوذها. وذات يوم تحركت نفس بيجماليون لتقبيل شفتي التمثال، وفي تلك اللحظة، نفثت آلهة الحب، نفثة الحياة في الجسم المقدود، وقد أثبتت (جالاتيا)، أنها من حيث هي كائن حي، أكثر جمالاً منها، عندما كانت عملاً فنياً، ومع مرور الوقت، صار بيجماليون زوجاً لها)... أما **الرواية الثالثة للأسطورة**، فقد نقلها مترجم بيجماليون شو إلى العربية في مقدمته للمسرحية، وقد نقلها عن كتاب: The age of Fable, by Thomas Blufinch: (جاء في الأساطير اليونانية أن مثّالاً، يدعى بجماليون، صمم أن يعيش عازباً، بعد أن رأى من أمر النساء ما ولّد في نفسه كراهية عميقة لهن. ومع ذلك كان في خياله، مثل أعلى، لما تكون عليه المرأة المثالية ... وقد صاغ ذلك في تمثال رائع من العاج، لا تقاربه جمالاً أية امرأة من الأحياء، وقد أعجب بجماليون، بنتاج عبقريته، حتى أنه غرق لأذنيه في غرام التمثال. وكثيراً ما كان يتحسس التمثال، ليتأكد من أن الروح لم تدب فيه، إذ لم يكن يصدق أنه ليس إلاّ عاجاً سوياً.. كان يلاطفها، ويقدم لها الهدايا التي قد تستهوي أي فتاة في سنها... كأن يضع الخواتم حول أصابعها، والعقود حول رقبتها، وكانت الملابس التي يلبسها لها تناسبها، وتزيدها جمالاً وفتنة. كان يرقدها على سرير فاخر، ويضع رأسها على وسادة لينة من الريش... وكان من أكبر الاحتفالات الإغريقية في ذلك الوقت، عيد الآلهة فينوس، حيث كانت تقدم فيه الأضحيات، ويحرق فيه البخور، وبعد أن قام بجماليون بدوره في الطقوس المرعية، وقف أمام المذبح، مخاطباً الآلهة، قائلاً: أيتها الآلهة، أعطني (فتاة شبيهة بعذرائي العاجية)،

وقد سمعته فينوس التي كانت تحضر الاحتفالات، وعرفت ما كان في سريرته، وكعلامة لتقبلها لصلواته قبولاً حسناً، جعلت اللهب، يرتفع على المذبح في الهواء ثلاث مرات. وعندما عاد إلى مترله، ذهب في التو ليرى تمثاله، ومال نحو السرير ليقبل العذراء العاجية، فوجد شفتيها دافئتين. وضغط على شفتيها مرة أخرى... ومر بيده على أعضائها، فلان العاج لملمسه، وذاب تحت أصابعه كالشمع، وبينما يقف سعيداً وحائراً، ولا يزال خائفاً أن يكون واهماً، يتحسس التمثال، المرة تلو المرة بِوَلَه العاشق، حين يمس مصدر أمله، دبت الحياة فيها فعلاً. وأخيراً شكر بجماليون، الآلهة فينوس، وقبل جالاتيا، وهو الاسم الذي أطلقه على التمثال، فأحست بقبلاته، وتضرج وجهها خجلاً، وباركت فينوس زواجهما).

– نرى اختلافاً في بعض الجزئيات بين الروايات الثلاث، ولعل كل إضافة من جانب إحداهما، تكمل وتوضح هذه الأسطورة، فبينما تتفق الأولى والثالثة على أن بيجماليون، مثّال أو فنان، نجد الرواية الثانية، تقول إنّه ملك قبرص، وتضيف بأنّه كان مثّالاً بارعاً.

وبينما تقول الأولى، إنّ بيجماليون، عقد عزمه أن يعيش عازباً لسببين: أولاً حتى يتفرّغ للفن، وثانياً، لأنه كره استهتار النساء... نجد الرواية الثالثة، تقول إنه قرر أن يعيش عازباً، لأنه كره استهتار النساء، أما الرواية الثالثة فتلج الأسطورة رأساً، دون ذكر لمقدمات كهذه، بل تقول: إنه عزم على أن يصنع صورة فتاة صغيرة في غاية الجمال. وبينما تقول الرواية الأولى، إنّ فينوس، غضبت من كبريائه، فألقت بقلبه حب التمثال العاجي الذي صنعه، نجد أن الروايتين الثانية والثالثة، تقولان إنّ بجماليون، هو الذي طلب من فينوس، أن تهب التمثال الحياة... وأنه ذهب خصيصاً إلى المعبد، أو أنه توسل لفينوس، أن تنفث نفثة الحياة في الرخام البارد... ومع هذا نرى الرواية الثانية تعود فتقول، بما يشبه الرواية الأولى – بأن فينوس أحست بالارتياح، إزاء هذا التغيير من جانب الإنسان مع أنه كان ضد نفوذها... لكن هذا كان بعد أن وهبته الحياة في الرواية الثانية... هذا وقد

اهتمت الرواية الثالثة، بتفاصيل الأسطورة، كذهابه للمعبد، وتضرعاته واهتمامه بها، وتقديمه الهدايا للتمثال، وكذلك... أن فينوس جعلت اللهب يرتفع فوق المذبح في الهواء ثلاث مرات ... وغيرها من التفاصيل... ولكن الروايات الثلاث، تتفق على جوهر الأسطورة العام من حيث ذكر الشخصيات، كما هي، وعلاقتها بالأسطورة: بيجماليون، التمثال، وجلاتيا، وفينوس، بحيث تشكل هذه الأسماء أسطورة كاملة. والأسطورة على هذا النحو البسيط، كما يقول **عزالدين إسماعيل**، تؤكد أن الجمال، عندما ينفصل عن الحياة، أي الجمال في غير حركة، لا يمكن أن يكون إنسانياً، وإلاّ لقنع به بجماليون، ممثلاً في التمثال... لقد استطاع بجماليون، أن يخلق مثاله الأعلى في الجمال، من خلال ذلك التمثال، لكنه لم يستطع أن يتجاوب أو يتفاعل معه... لقد خلق الصورة الجميلة، لكنه لم يخلق الصورة الحية، ولم يستطع هذا الجمال الصرف في التمثال، أن يغني بجماليون عن الحياة. صحيح أنه بإبداعه لهذا الجمال، قد وقف في وجه أفروديت آلهة الحب، وقدّم بتمثاله ذلك، برهاناً على مقدرة الإنسان التي تفوق مقدرة الآلهة نفسها، غير أنه أمام حقيقة الحياة، وأمام حقيقة أنه بشر، ما يلبث أن يتراجع عن موقفه، وأن يطلب في تواضع من أفروديت أن تهب تمثاله الحياة. أن تجعل ذلك الجمال الجامد في التمثال يتحرك، عندئذٍ يستطيع بجماليون أن يحب جالاتيا، ويستطيع أن يتزوجها: (... والخلاصة – الكلام للدكتور عزالدين إسماعيل – أن اتجاه الأسطورة إلى تأكيد الجمال الذي يفتقد الروح، لا تقبله الحياة، فالحياة تطالب بحقها فيما تقبل، وفيما ترفض، وهي لن تقبل إلاّ الجمال الذي يستند إلى الروح، والجمال الذي يولد عاطفة الحب ويشحذها. ولن يستطيع ذلك الجمال الصرف، أن يفرض نفسه على الحياة... قد نعجب به، ولكن دون انفعال ونفضل عليه – كما صنع بجماليون – الجمال الحي، إذا صح التعبير. وعلى هذا لم تستطع أبدية الجمال في

الفن، كما تمثّلت في جالاتيا – أن تنتصر أو تفرض نفسها على وقتية الجمال الحي، عند جالاتيا الإنسانة).

2. برنارد شو: مسرحية بيجماليون:

- تناول الأسطورة اليونانية، الكاتب الإيرلندي برنارد شو (1856-1950)، ويقول (شو) في سيرته الذاتية التي لم تترجم بعد إلى العربية، إنه نشأ إيرلندياً وريفياً، وحين ذهب إلى **لندن**، كان يحس بأنه يمثل **الأغلبية الإيرلندية**، وقد زوده ذلك، بإحساس النقد وعدم الرضا، ومن ثم بدأ حياته، غاضباً ساخراً وثائراً... ولد في مدينة دبلن في 26 يوليو 1856، ويقول إنه من صلب (أوليفر كرمويل)، أحد زعماء الثورة البريطانية على الملكية. وقد نزل من أسرة ثرية، ولكنه عاش بين تناقضات والده الذي يعاني من انهيار موقفه المالي – لأنه كان يعمل في التجارة، وبين موهبة أمه الموسيقية، لأنها كانت مغنّية، وقد ورث عنها الإحساس بالشعر والإيقاع... واشتغل شو في عام 1871م، موظفاً صغيراً في إحدى الشركات في دبلن، ليصبح صرافاً، وقد نشرت أولى مقالاته، عام 1875 في جريدة (الرأي العام)، وانتقل شو إلى لندن، بعد انتقال أمه، ووفاة شقيقته، وعاش فقيراً. ومن عام 1879-1883م: حاول شو كتابة القصص بانتظام مرهق، فكانت روايته الأولى (عدم نضج)، وفي عام 1879م انضم شو إلى إحدى الجمعيات العامة التي تشجع أعضاءها على الخطابة والمناقشة، وتعرف إلى سدني ويب، أحد كبار مؤسسي **الجمعية الفابية للحركة الاشتراكية الإنجليزية**، فيما بعد... ثم انتقل شو نقلة هامة، حين تعرف هنري جورج عام 1882م، الذي ألف كتاباً هاماً عن (التقدم والفقر) في بريطانيا، ويقول شو: إنه منذ هذه اللحظة، أخذ ينكب على دراسة الاقتصاد، فعكف على دراسة رأس المال لماركس، ثم انضم إلى الجمعية الفابية، وظل بها، حتى استقال عام 1911م، وكتب (**دليل المرأة الذكية إلى الرأسمالية والاشتراكية**)، عام 1928م. بدأ شو في كتابة مسرحياته، اعتباراً من عام

1885م إلى 1939م...ومن أهم كتبه، (استحالة الفوضوية)، و(الفابية والإمبراطوريـــة)، وباقي مؤلفاته. هذه نبذة عن حياة برنارد شو، مؤلف **مسرحية بيجماليون**، وننتقـــل إلى المسرحية، لنورد في البداية ملخصاً لقصة مسرحية بيجماليون، كما هو منشور في مجموعة، Penguin Books، والتلخيص من ترجمة عزالدين إسماعيل: تبدأ القصـــة في (**كوفنـــت جاردن**)، والمطر يهطل، والناس يحاولون الانزواء في مكان يحميهم منـــه، فيهرعـــون إلى **المدخل المسقوف لكنيسة سانت بول**... وهناك نلتقي بين الناس بسيدة وابنتها في ثياب السهرة، والجميع مشغولون بمسألة المطر، سوى **رجل** قد أولاهم ظهره، وراح يدون بعض الأشياء في مفكرة. ثم يأتي **فريدي** ابن السيدة، ليقرر أنه فشل في الحصول لهم على ســيارة أجرة، فتثور أخته، وتغضب، وتطلب إليه هي وأمها أن يعود مرة أخرى، ليعاود البحـــث عن سيارة أجرة. وفيما هو منطلق، إذا به يصطدم **بفتاة تبيع الزهور**، كانت في طريقها إلى الاحتماء بمظلة الكنيسة، فتقع منها سلة الزهور، غير أن فريدي يعتذر إليهـــا، ويمضـــي في سبيله، وتنطلق الفتاة – التي كان مظهرها، يوحي بأنها لا تتجاوز سن العشرين – بـــبعض ألفاظ احتجاج من فمها، بطريقة عجيبة، تنبئ عن **أنها سوقية، وأنهـــا لم تـــتعلم النطـــق الإنجليزي المهذب**، وتبدأ تستجدي بعض الحاضرين، وبخاصة السيدة أم فريدي، لما أصاب زهورها من تلف، وكذلك **أحد الضباط** الذي منحها بعض المال، دون أن تعطيه ما يقابله من زهور. وهي تلح في طلبها، فلا يجد أحد من الحاضرين، وسيلة لإســكاتها، إلاّ بـــأن ينبهها إلى **الرجل الذي ما زال يكتب في مفكرته**، وأنه ليس إلاّ مخبراً يتقصى أخبارهـــا، ويدون كل كلمة تنطق بها. عندئذ تمضي الفتاة تتوسل إلى صاحب المفكرة، ألاّ يؤذيهـــا، فيؤكد لها أنه ليس من رجال الشرطة، غير أنها لا تقتنع إلى بعد أن يريهـــا مـــا كتـــب في مفكرته. وهي ما تكاد تنظر في المفكرة، حتى تنكر طريقة الكتابة فيهـــا، وتقـــرر أنهـــا لا تستطيع أن تقرأها. عندئذ يقرؤها لها صاحب المفكرة نفسه، فإذا به يعيد نفس **الأصوات**

المتكررة التي صدرت عن الفتاة. ويسترعي ذلك انتباه الحاضرين، وإذا بصاحب المفكرة، يستطيع أن يخبر كل شخص من طريقة كلامه عن نشأته وثقافته، والحي الذي يقيم فيه، والبلاد التي سافر إليها، إن كان قد سافر. وهو بهذه الطريقة، عرف المكان الذي تقيم فيه الفتاة، فإذا هو مترل بسيط في أحد الأحياء الفقيرة. ولم يكن هذا الرجل من العرافين أو السحرة، بل كان عالماً في الأصوات. فلما انتهى المطر وتفرق الناس... اقترب الضابط من صاحب المفكرة، يسأله عن السر في معرفته الناس هكذا. فيقرر هذا أن علم الأصوات، هو الذي يساعده في مهمته، كما يقرر أنه يستطيع، أن يصنع من تلك الفتاة الرثة التي تطلق أصواتها المنكرة، ملكة سبأ جديدة. وهنا لا يبدي الضابط، أي تعجب من ذلك، لأنه هو نفسه كان يدرس اللهجات الهندية، أي كانت له صلة بعلم الأصوات. عندئذ يتعارف الاثنان، فإذا بصاحب المفكرة، هو عالم الأصوات، الأستاذ هجنز، وإذا بالضابط هو الكولونيل (بيكرنج)، مؤلف كتاب، لغة الحديث السنسكريتية. ويقرر كلاهما أنه كان جاداً في البحث عن الآخر، ويدعو هجنز صديقه إلى بيته في اليوم التالي، ليرى معمل الأصوات والأجهزة التي لديه. وتعود الفتاة تطلب إليهما، شراء بعض الزهور، فيمنحها هجنز صرة كبيرة من المال، تلتقطها فرحة قطعة قطعة، ومع كل قطعة تصدر صوتاً جديداً منكراً. وينصرف هجنز وبيكرنج، وتبقى الفتاة، وإذا بفريدي، قد جاء بسيارة الأجرة أخيراً، بعد أن كانت أمه وأخته، قد طال انتظارهما، فانصرفتا. هنا يجد فريدي شيئاً من الحرج، إذ ماذا يصنع بسيارة الأجرة، وليس معه نقود، لكن الفتاة تنقذ الموقف، إذ تقرر أنها كانت في حاجة إلى سيارة أجرة، لتعود بها إلى مترلها.

وفي اليوم التالي نلتقي بهجنز في البيت، وقد عرض على الثاني، كل ما لديه من آلات التسجيل والأسطوانات التي سجل عليها، عدداً لا يحصى من اللهجات. وفيما هما في ذلك، تحضر الفتاة بائعة الزهور، وتطلب من الأستاذ هجنز أن يلقي عليها بعض الدروس

التي يصلح بها من لهجتها. وقد أبدت استعدادها أن تدفع له مكافأة على هذه الـدروس. وهنا نعرف أن اسم الفتاة هو، إليزا دولتل. وكان لابد أن تبدأ عملية خلق هذه الفتاة من جديد، بإدخالها الحمام، لإزالة ما على جسمها من قذارة، وإلباسها ملابس جديدة راقية. وقد قامت السيدة بيرس، مديرة شؤون البيت، عند هجنز، بهذه المهمة، التي تكلفت كثيراً من المشقة. لقد رأى هيجتر، أن يصنع من هذه الفتاة البائسة، دوقة، وكان لا بدّ أن يتكبّد كثيراً من الجهود، حتى يستطيع تهيئتها لهذا الوضع الجديد في الحياة، وقد أعطـى نفسـه لإنجاز هذه التجربة مدة ستة أشهر، قضاها في إزالة اللكنة من لسان الفتاة، وتعليمها اللغـة الإنجليزية اللندنية الراقية، وتهذيبها بصفة عامة. ومن العجب أنه هو نفسـه كـان سـيء المعاملة لها ولمديرة بيته، وكثيراً ما كانت تجري على لسانه الشتائم واللعنات. ويأتي الفريد دولتل، والد الفتاة، ويخيل إلى هجنز أنه يريد أخذ ابنته، فيدور بينهما حوار طويل، ويبدي الأب، استعداده — وهو رجل فقير — لأن يأخذ خمسة جنيهات، ويترك الفتاة تستفيد، ما قدر لها أن تستفيد. ثم يمضي هجنز في تجربته، ويبدأ بتعليم الفتاة، النطق الصحيح للأبجدية. وقبل أن تنتهي الشهور الستة المحددة لهذه التجربة، يحاول هجنز أن يقوم مـع الفتـاة، باختبار مبدئي في نطاق ضيق، فإذا بنا في بيت السيدة هجنز، والدة السيد هجنز في اليوم الذي تستقبل فيه ضيوفها، وإذا بنا نسمع الأم تطلب إلى الابن الذي حضر هو وصـديقه بيكرنج، أن يكون مهذباً في معاملته لضيوفها، لأن كثيرين منهم، انفصلوا عنها، بسـبب سوء معاملته لهم، وما يلبث الضيوف أن يتوافدوا، فتحضر السيدة والآنسة (أيـتر فـورد هل)، فإذا هم السيدة وابنتها الذين كانوا في الليلة المطيرة، فيتعرف هجنز إلـيهم وتجـري على لسانه، رغم تحذيره، بعض العبارات اللاذعة. ثم تأتي الآنسة دولتل في مظهرها روعة وجمال، يلفت أنظار الجميع، ثم تقبل على الناس وتتحدث إليهم بعبارات التحية التقليدية في مظهر ولهجة صافية رشيقة. تتعرف على فريدي ابن السيدة أيتر فورد، وتقع في قلبـه،

ويظل هو طوال الوقت لا يتحول نظره عنها. أما التجربة، فما كادت تنجح حتى فشلت. ذلك أن الفتاة اليزا، ما كادت تجلس بين المجموعة، حتى شرعت تحكي لهم حكايات عجيبة مثيرة عن عمتها التي ماتت (بالانفلونزا)، وإن كانت هي تظن أن أباها هو الذي خنقها، وعن هذي التي كانت أمها – أي زوجته – تدفعه إلى تعاطي أردأ أنواع المسكرات، فيما هي منهمكة في أقاصيصها، إذا بها تنسى الدروس التي تعب فيها هجنز، وإذا بتعابير وأصوات منكرة من محصولها اللغوي القديم، تظهر من وقت لآخر. ويحاول هجنز – وقد أبدى البعض استنكاره لهذه التعبيرات – أن يستدرك الموقف ... بالانصراف. ثم تنصرف أسرة ايتر فورد، وقد وقع الفتى فريدي في غرام اليزا. أما كلارا أخته، فقد استوقفتها بعض تعبيرات إليزا الغريبة، ورأت في استعمالها، أثناء الحديث، نوعاً من التنازل الذي تحاول به الطبقة الوسطى، محاكاة الطبقة الدنيا في بعض تعبيراتها، وأما الأم، فلم تملك إلاّ أن تنهاها عن تلك الطريقة الذميمة. ثم يبقى هجنز وبيكرنج، يناقشون مسألة الفتاة، فتلفت السيدة هجنز نظرهما إلى أن مشكلة الفتاة الحقيقية، هي: ما مصيرها بعد أن تجتاز التجربة بنجاح. ثم تأتي التجربة الحقيقية، بعد أن تكون الشهور الستة من التدريب قد انتهت، فإذا اليزا تنجح في أن تظهر في مظهر الدوقة، وذلك حين يدعى هجنز وبيكرنج وإليزا إلى حفل في إحدى السفارات، في بداية الحفل، يلتقي هجنز، بواحد من تلاميذه القدامى، اسمه (نيومك)، يعمل مترجماً، ويتقن الحديث باثنتين وثلاثين لغة، ويزعم أنه يستطيع أن يعرف الأصيل من غير الأصيل، ممن يتحدثون بهذه اللغات. في حجرة الاستقبال، تقدم اليزا إلى المضيفة، فتتحدث إليها بلغة إنجليزية غاية في الكمال، ويدهش جميع الحاضرين لهذه اللغة، وينظرون إلى اليزا نظرة إعجاب، وإن كانت محوطة بالريبة، إذ بدا لهم أن فتاة إنجليزية عادية لا تتحدث هكذا. وقد استعانت المضيفة بالمترجم نيومك، لكي يكشف لهم الحقيقة، فإذا به يقرر أنها لا يمكن أن تكون إنجليزية الأصل، وإنما، هي

هنغارية، تجري في عروقها الدماء الملكية، ويقدم الأسباب التي تحمله على هـذا الـرأي.

وهنا يسأل هجنز، المضيفة رأيها:

هجنز: وماذا تقولين، سموّك؟

المضيفة: أوه، إنني أتفق بطبيعة الحال مع نيومك، فهي لا بدّ أن تكون أميرة على أقـل تقدير!.

وهكذا يتأكد لإليزا الأصل الملكي، يؤكده أبناء الطبقة نفسها. لكن إليزا ما تلبث أن تضيق بنظرات السيدات اللائي يخبرها، أنها تتكلم تماماً كما تتكلم الملكة فكتوريا، وتشكر لصديقها هذا النجاح العظيم للتجربة... وتبدأ المشكلة التي سبق أن أثارتها السيدة هجنز، وهي ما مصير الفتاة بعد ذلك. أما هجنز، فكان كل همه نجاح تجربته وتحقيق فكرته. أمـا الفتاة، فهي تستطيع أن تصنع بعد ذلك أي شيء، لكن إليزا أخذت تشعر، أنها لم تعد أهلاً لعمل أي شيء، استشعرت نوعاً من العبودية، نحو هجنز الـذي لم يولهـا أي اهتمـام شخصي، ولم يهتم إلاّ بنفسه وبتجاربه. ويترك هجنز وبكرنج الفتـاة وحـدها، تنعـى مصيرها، ويذهبان إلى النوم، وتنظر الفتاة من النافذة عرضاً، فتقع عيناهـا علـى الفـتى (فريدي) الذي كان متيماً بها، والذي كان يأتي كل ليلة، ليقف بعض الوقت تحت نافذتها، وتخرج إليه اليزا، ويجوبان معاً الطرقات، وإن كان رجل الشرطة يقوم بدور العاذل في كل مرة، يقفان فيها منتحيين جانباً من الطريق، وأخيراً يهتديان إلى الطواف في سيارة أجـرة، حتى يتخلصا من مزاحمة الشرطة، وفي نهاية الجولة تعود الفتاة، لا إلى مترل هجنز، بـل إلى مترل أمه.

وفي الفصل الخامس والأخير يذهب هجنز وبكرنج، وهما يبحثان عن إليزا إلى مـترل السيدة هجنز، هناك يحضر السيد دولتل، والد الفتاة، بعد أن ظهرت عليه مظاهر السـيّد بحق. بعد الغنى الذي أصابه، نتيجة للمكافأة المالية الضخمة التي يتقاضاها، مقابل أن يحاضر

باسم مؤسسة أمريكية، أمام جمعيات الإصلاح الأخلاقي. كان هجنز قد نصح مؤسسها بالاستعانة بدولتل في تلك المهمة على سبيل الفكاهة. غير أن دولتل، جاء يشكو لا من الغنى، بل من أنه صار سيداً (جنتلمان)، فقد كان سعيداً من قبل، حيث كان حراً، أما الآن فقد صار عليه أن يعيش من أجل الآخرين، لا من أجل نفسه – كما يقرر. وهنا خطر لهجنز أن دولتل، وقد صار غنياً، استرد ابنته، وأنها، هربت لتعود إليه. وعندئذ تتدخل أمه معلنة، أن الفتاة لم تهرب، وإنما هي في الطابق الثاني من البيت نفسه، وأنها اشتكت إليها من الطريقة غير المهذبة التي يعاملها بها هجنز. وهنا تظهر إليزا، لتؤكد ما أعلنته السيدة هجنز، ويحاول بيكرنج أن يدافع عن سلوك هجنز بأنه غير مقصود، وأن هذه هي طبيعته وطريقته مع الجميع. ويحاول هجنز أن يقنع إليزا بالعودة إلى البيت بشتى الطرق، لكنه يفشل، فإليزا الآن تريد أن تتحرر من عبوديتها لهجنز، ولأبيها. كذلك ترغب في العودة إلى سلة الزهور. ثم تعلن عن حب فريدي لها وخطاباته الغرامية التي يرسلها كل يوم إليها، وأن هذا يكفي ليصنع منه ملكاً في عينيها. وتنتهي المسرحية بذهاب إليزا للزواج من فريدي... لم تعبر مسرحية بيجماليون عند شو عن الأسطورة تعبيراً مباشراً، رغم عصريتها، ولكنها، كذلك ليست تقريراً أو حكاية – مجرد حكاية – للأسطورة. إن أوجه التشابه قائمة بين بيجماليون في الأسطورة، وهجنز في المسرحية: كلاهما فنان ينشد المثال الكامل في فنه، وكلاهما حقق عملاً يشهد بمقدرته وعبقريته الخلاقة، ثم هما بعد ذلك يفترقان. بجماليون طلب لجلاتيا الحياة وتزوجها، أما هجنز فقد أراد أن يجرد إليزا من الحياة، ليصنع منها تمثالاً ليتأمله لا ليتزوجه. لقد نزل بجماليون القدم من مستوى الألوهية إلى مستوى البشر، وألقى سلاح حريته ضد أفروديت، رأى في حياة جالاتيا بين البشر ما لا يعادله جمالها الجامد في التمثال... أما هجنز، فقد ظل محتفظاً لنفسه بمكانة الخالق.

* * *

- وقد ثار نقاش طويل حول هدف هذه المسرحية، أو ماذا تقول هـذه المسـرحية، فبينما نجد ماكارثي يقول: (يجب أن أعترف بأنني لست على يقين مـن أنـني فهمـت المسرحية (بيجماليون) في مجموعها، ترى هل هي فكرة، أم أنها مجرد إثارة). نرى في نفس الوقت سانت جون أفين، يدرك تماماً أن موضوع علم الأصوات، ليس هو الموضوع الذي يخلب ألباب قراء هذه المسرحية ومشاهديها، وإنما هو موضوع الفتاة بائعة الزهـور الـتي تسلك سلوك السيدة المهذبة، عندما تعامل كما تعامل السيدة المهذبة... لم تكـن دروس علم الأصوات هي التي جعلت إليزا، تكشف عن سلوك طيب في عـالم، لم يكـن بيئـة اجتماعية وعقلية فقيرة، لكنها طيبة داخلية، كالحبة المختبئة في التربة، لا تنبت إلاّ عنـدما تتاح لها الظروف المناسبة). إذن فهذا الرأي، ينفي أن يكون موضوع علم الأصوات، هـو المقصود في المسرحية، وهو يقترب من التفسير الطبقي، عندما يرى أن الظروف المناسـبة للانتقال من طبقة إلى أخرى، هي التي تمهد للتعبير، ولكن هذا التفسير لا يخلو من نزعـة نفسية، في قوله: (لكنها طيبة داخلية)، ومعنى هذا أن حدود الطبقات، سيقف حائلاً دون إليزا، لو لم تكن تمتلك (طيبة داخلية)، أي أن كل إنسان لا يمكن أن يتخطـى طبقـة إلى طبقة أخرى، ما دام الله، هو الذي يهب هذه الطيبة الداخلية لأناس، دون غيرهم... وهذا بالطبع تفسير خاطئ، ويتنافى مع جوهر المسرحية.

- ونقرأ تفسيراً آخر، تفسيراً اجتماعياً وسياسياً، لأحد النقاد العرب، يعقد مقارنة بين ما أراده شو في مسرحيته، وبين ما قدمته الفرق المسرحية في القاهرة، فيعرض التفسيرات، ويقول: (فبينما يعرض شو لقصة فكرية وسياسية واجتماعية من القضايا الرئيسة لعصـره، قضية تأثير بيئة الإنسان الاجتماعية في تكوينه العقلي والأخلاقي، تأثير البيئـة في سـلوك الإنسان، وطريقة تفكيره، وبينما يربط شو الكاتب المسرحي المفكر بين هذا كله، وبـين

فكرته الخاصة المستمدة من الفلسفة الألمانية عن اللغة التي تمثل وعاء تصب فيه كل هـــذه التأثيرات، لكي تتشكل بما تفرضه عليه خطوط الوعاء ومادته... بينما ينشغل شو بهــذا كله في مسرحياته، ثم ينشغل أيضاً ببناء عالمه المسرحي من الناحية الدرامية ومعماره الفني، نجد أن المقتبسين المصريين (سمير خفاجي وبهجت قمر)، يعجزان عن اقتباس قضية واحــدة من هذه القضايا الكثيرة).

- ويقدم مترجم بيجماليون شو إلى العربية تفسيره، فيقول في مقدمته: (والمســألة في رأي شو، **ليست مجرد فروق اقتصادية بين الطبقات، بل عادات متأصلة في نفوس أفراد كل منها**، فالسلوك يختلف من طبقة إلى أخرى، فحين يحصل دولتل على المال، ويصبح في متناول يده، يتنقل إلى الطبقة البرجوازية حين يفشل في أن يهيئ نفسه للاندماج في هـــذه الطبقة).

وهذا التفسير يؤيد بعض التفسيرات السابقة، ورغم أنه تفسير اجتماعي، إلاّ أنــه في اعتقادي، تفسير يتعلق بعنصري الوراثة والنفس، ولو أراد شو هذا التفسير لتعــارض مــع تفكيره الاشتراكي الذي يؤمن بالتغيير والانتقال من طبقة إلى أخرى، (فمســتر دولتــل)، عندما انتقل إلى الطبقة البرجوازية، فشل في أن يهيئ نفسه للاندماج بها، لأن هناك عادات متأصلة في نفوس الأفراد، كما يقول المترجم، بل لأن السيد دولتل، كان قــد رســم في خياله، صورة مثالية للحياة في الطبقة (البرجوازية)، وعندما وصل لها، وجد أن السعادة في هذه الطبقة، مستمدة من مظاهرها، لا من جوهر التطور. وهنا نرى أن الظروف الســابقة التي تعتمد على الكسل واللامبالاة، هي التي كونت عند السيد دولتــل، كرهــاً للطبقــة البرجوازية، وليست العادات المتأصلة في النفوس، لأن هذا التفسير يعني أن الفــرد يولــد بطبيعته، ويبقى مرتبطاً بهذه الطبيعة، أي لا يتغير، وهذا لا يمكن أن يقصده شو.

ويبقى التفسير الاجتماعي الاشتراكي، هو التفسير الحقيقي للمسرحية، فليس من المعقول - كما ذكرنا - أن يكون التفسير اللغوي، هو المقصود أو التفسير النفسي، أو التفسير القائم على علاقة الخالق بالمخلوق، والمعلم بالتلميذ... وإن كانت هذه التفسيرات، تشكل فروعاً للقضية الكبرى، قضية التغيير الاجتماعي... وقد ارتضاه الكثيرون، إلاّ أن بعضهم، يرى أنه السر في فشل مسرحيات شو، وأن (قوة شو الدينامية)، بوصفه كاتباً مسرحياً، تتناهي إلى الضعف، وأنه يبدو من المستحيل أن تستطيع - كقوة رئيسية - أن تتخطى المرحلة الزمنية التي كان شو، بمثابة ضحية لها. أما ما سوف يصمد بالتأكيد، فهو احترامنا لقدرته على السخرية من قدر كبير من الهراء الراسخ، وكذلك احترامنا لإحساسه الفكه العظيم، ومهارته في معالجة المسائل الجدلية الهزيلة، هذه الأمور التي جعلت من الغربة حقيقة أدبية، ولكن عدم كفاية مسرحياته من الوجهة الانفعالية، يحول بينهما، وبين احتلال مركز مرموق، هذا الرأي إذن يقول علناً بأن شو ليس كاتباً مسرحياً، وإن كان كاتباً فكهاً فقط، وهذا غمط كبير لحق (شو)، فالكاتب يوازي بين مسرحيات شو، وبين أي مقال فكاهي ساخر في جريدة يومية، ما دام شو لا يملك من ملكات المسرح شيئاً، سوى القدرة على الفكاهة. وتقرأ رأياً آخر، يقول إن الاشتراكية، جعلت شو يقرر الانصراف عن مجرد رسم الشخصيات، وإقامة النماذج الفنية لأفراد مثاليين، ويكتب من فوره رواية، تأخذ بخناق المشكلة كلها أخذ عزيز مقتدر.

أما الناقد **إيريك بنتلي**، فيقول: (إن شو فنان في المحل الأول، ومسرحياته لا يمكن أن تنفصل عن أفكاره، وذلك أن شو مثله في هذا، مثل كل فنان أديب، إنما هو ذلك الطراز من الفنانين الذي يسميه فلوبير: مثلث الفكر، أي الفنان الذي يفكر في عدة مستويات في وقت واحد).

- ويقول شو نفسه في مقدمته لبجماليون، رداً على خصومه: (**إنه من دواعي فخري أن بجماليون لاقت نجاحا عظيماً على خشبة المسرح، وفي شاشة السينما في كل أنحاء أوروبا وأمريكا الشمالية، كما نجحت في بلادنا، فهي مسرحية قوية جداً ومتأنية وهادفة. وموضوعها يعتبر على درجة كبيرة من الجفاف، بحيث يسعدني أن أقذف بها رؤوس مدعي الحكمة الذي يرددون كالببغاوات، بأن الفن يجب أن لا يكون هادفاً. والمسرحية تحاول البرهنة على اعتقادي، أن الفن العظيم، لا يمكن أن يكون إلاّ هادفاً، ولا شيء غيره**).

هكذا ينجلي بوضوح موقف شو: في مسرحياته موقف اجتماعي... ويرجع الكثيرون ذلك إلى مجموعة من الظروف، أحاطت بفكر شو، منها تأثره الواضح بالكاتب المسرحي هنريك إبسن، والسبب الثاني والمهم، هو انتماؤه للجمعية الفابية الاشتراكية. أما عن تأثره ب: إبسن، فيتضح في إصدار شو لكتابه (جوهر الإبسنية) 1891. ومن ثم، يقيم مسرحياته على نفس البناء الإبسني، **يقول شو**: (إن الأفكار الجديدة، تستحدث لنفسها الصنعة اللازمة، كما تشق المياه المجرى الذي تسير فيه، ورجل الصنعة الذي لا أفكار له، يشبه في عدم جدواه، مهندساً يشق قناة لا ماء فيها، فإذا شئنا أن نحدد المناقشة شيئاً ما، قلنا: إن الأعلام في كل بلد، يبدأون حياتهم عادة بالعمل التقليدي، ولا يزالون يزاولونه، حتى تنضج أفكارهم الخاصة إلى الحد الذي يتيح لهذه الأفكار، أن تلح عليهم طالبة التعبير... (ط بينجوين ص 36 – Three Plays of Puritans) – ونرى ذلك أيضاً في بعض الحيل المسرحية التي يستعملها شو، وإيماناً بما يسمى بالمسرحية المحكمة الصنع التي كانت إحدى خصائص مسرح أبسن، ثم انتقلت إلى شو مع تطوير بسيط... كانت المسرحية المسماة المسرحية المحكمة الصنع، تبدأ بعرض في الفصل الأول، وموقف في الفصل الثاني، وانفراج في الفصل الثالث. أما الآن فالمسرحية، تبدأ بعرض، ثم موقف، ثم

نقاش، فالنقاش هو الاختيار الحق للكاتب المسرحي). وأقرب مثل على تأثر شو بأبسن ما قاله علي الواعي: (هناك مثل على الخاتمة التي لا تختم شيئاً في مسرحيات شو، غير أن هذا المثل، أقرب إلى أن يكون نتيجة من نتائج الفشل الدرامي، وليس ثمرة موضوعية شو في عرض قضية ما. نجد هذا في مسرحية بجماليون، وهي في الواقع أشد قرباً لفن إبسن في بيت الدمية من كانديد... إن الموضوع هنا هو في جوهره، نفس موضوع أبسن، ولو أن هجنز لا يداني هيلمر في أنانيته وتبلده ورغبته في الاستحواذ... هي ثورة امرأة، تسعى إلى التحرر من قيود فرضها عليها الرجل، وهي في هذا تفعل ما تفعله نورا — اليزا، فتترك منزل هجنز سعياً وراء حريتها، علها تجدها في مكان آخر، وكون هجنز ليس زوجاً لها، مثلما أن هلمر، هو زوج نورا، إنما هو فارق طفيف بين الموقفين. (وتعتبر ثورة اليزا على هجنز في مسرحية بيجماليون، أبعد نقطة يبذلها شو في استيعابه لموقف نورا — هيلمر — في بيت الدمية التي تثور اليزا من أجلها على أستاذها، تشبه كثيراً أسباب نورا. لقد حول هجنز اليزا إلى دمية حية، وهي تقرر أن تتركه لتبحث عن نفسها وحريتها في مكان آخر، ولعله مما يدل على أن شو، كان يفكر في أبسن، حينما أنهى مسرحيته هذه النهاية، أنه كتب لها ملحقاً غير درامي، تخيل فيه الجهات المختلفة التي يمكن لإليزا أن تتجهها بعد تركها هجنز، أي أن شو، فعل بمسرحيته، نفس ما فعله بمسرحية أبسن قبل ذلك بسنوات). كل هذا يثبت أن شو، تأثر بمسرح أبسن، إما بتقديمه لنا كتاب جوهر الابسنية، أو بتطبيقه لبناء أبسن المسرحي... أما المنبع المسرحي الثاني لمسرحه، فهو انتماؤه (شو) للجمعية الفابية الاشتراكية: (تأسست الجمعية الفابية عام 1884 في بريطانيا، ولم تكن حزباً سياسياً، ولم تكن حزباً بالمعنى البرجوازي، يداني حزبي المحافظين والأحرار، كما لم تكن حزباً عملياً يمثل طبقة العمال، كما نرى في تاريخ الأحزاب العالمية الثورية والإصلاحية، بل اشتهر عن الفابيين، أنهم دعاة تدرج، وتطور تدريجي، على عكس

الماركسيين الذي كانوا ينادون بالثورة الطبقية الحاسمة، واشتهر عن الفابيين، أنهم يحترمون الشرعية، وإن كانوا يسخرون من القوانين، أو يودون تحطيمها بالتدريج والهوادة). وكان دخول بياتريس ويب، زوجة سيدني ويب، له أثر كبير في أن يشد اهتمام أعضاء الجماعة إلى النقابات كقوة اجتماعية، وكانت النقابات تحاول تنظيم صفوفها، وتسمي نفسها بالنقابات الجديدة. وفي هذا الجو النشيط، وزع الأعضاء، البحوث، فتولى شو شرح نظريات الاقتصاد الاشتراكي في بريطانيا، وقال الفابيون، إنهم لا يكونون حزباً ولا مدرسة مذهبية، إنهم جماعة تبدي آراء عملية، بصدد المشكلات الاجتماعية الملحة، وتوضح طرق العلاج الاشتراكي لآفات المجتمع، وبدأوا يتوافرون على بلورة خلافاتهم مع الماركسية ونقاط التقائهم معها).

– سبق أن ذكرنا أن ريموند وليمز، قال إنّ الفائدة الوحيدة التي نجنيها من مسرح شو، هي سخريته وفكاهته... ترى هل ينطبق كلام وليامز على بيجماليون. والجواب هو إذا أردنا أن نبحث عن الفكاهة في المسرحية، فسنجدها تختلف من الفكاهة الخام فهي تميل إلى الإيماء الموحي بالفكاهة التي تتمثل في لغة بائعة الزهور، أو تهكم هجنز على بائعة الزهور في البداية، حيث يقول لها (لتجففي عينيك، وتجففي أي جزء آخر مبتل من وجهك... تذكري أن هذا منديلك وهذا كمك... فلا تخطئي في التفريق بين هذا وذلك، إذا أردت أن تكوني سيدة محترمة في متجر)[22]، أو قوله مخاطباً مسز بيرس المربية: (خذيها ونظّفيها بصابون الزفر، إذا لم تنفع طريقة أخرى. هل النار موقدة في المطبخ... اخلعي عنها كل ملابسها وأحرقيها)، أو قوله عن بائعة الزهور أيضاً مخاطباً مسز بيرس: (إذن ضعيها في صفيحة الزبالة)، وتتمثل في لغة مسز بيرس مخاطبةً هجنز نفسه: (صحيح يا سيدي إذن، فاسمح لي أن أطلب منك ألا تنزل لتتناول الإفطار لابساً (الروب)، أو على الأقل، ألا تستعمل أكمامه، بدل الفوطة للدرجة التي تعودت عليها يا سيدي). هل

الإضحاك هو هدف هذه المسرحية، إذا ما حاولنا تطبيق قول وليامز. والحقيقة أن هذا تحامل واضح على مسرح شو، فلنترك هذا، ونبحث عن التفسيرات الأخرى: هناك من يقول إنّ بيجماليون، **هدفها شرح علم الأصوات وأثره في المجتمع** ... لقد اعترف شو بأنه قد يكون هجنز، يقابل شخصية واقعية لأستاذ في علم الأصوات يعرفه شو، ولكن هذا لا يعني أن هذا هو هدف بيجماليون.. رغم أن هناك جُملاً كثيرة، تتردد في المسرحية، معلنة أهمية اللغة وعلم الأصوات، يقول (هجنز) مخاطباً بائعة الزهور: (تذكري أنك إنسانة ذات روح، وأن السماء وهبتك تلك الهبة المقدسة، هبة الكلام، والواضح أن الفصيح في لغتك، يشبه لغة شكسبير وملتن والإنجيل، فلا تجلسي هكذا تنوحين كالحمامة الممغوصة). أو وجود شخصية بيكرنج، العالم اللغوي الذي ألف كتاباً في السنسكريتية، وتبدو أهمية اللغة أيضا في المسرحية من إيراد شو، مسرحيته باللغة الفصحى، وبداخلها **لهجة سوقية، هي لهجة الكوكني**، وربما قصد بها الإضحاك... وهنا نورد من هذه اللهجة السوقية مثالاً، ولكن لا يمكن ترجمته إلا بأسلوبه السوقي. تقول بائعة الزهور:

1. (You ought to be stuffed with nails you ought... take the whole basket for six-pence).

وقدّم المترجم ترجمة للنص إلى **اللهجة السوقية التي تستعملها بعض الأحياء الشعبية جداً في القاهرة**: (جتك مسامير تخش مصارينك، خش خد السَبَتْ المِنَيِّل كله، وهات ستة بنس). **أما المثل الثاني**، فهو لهجة الكوكني الصميمة غير المفهومة إطلاقاً، وتعتمد على بعض الأصوات المنكرة:

2. (OW, eez – asn is e? Wal, fewd dan Y'de – Oaty bawmz a Nather should eed now bettern to apawl a pone gel's flahrzn than ran a thath pyin. Will Ye – OO py Me f' then?)

- وترجمتها: (هو ده يبقى ابنك: بقى بذمتك لو كنت ربيته كويس، كان خسر الزهورات بتاعة بت غلبانة كده من غير ما يدفع تمنهم. يا اللا ادفعي لي تمنهم انتي بقه).

خذ مثلاً **كلمة (بت)**، وهي اختصار لكلمة **(بنت)** كما نعرف، ولكن كلمة (بت) سيئة المعنى، ونرى مقابلها كلمة (gel's)، وهي اختصار لكلمة (girl).

ترى هل أراد شو في مسرحيته، **أن يدافع عن حقوق المرأة**، كما قـال بعضـهم... الحقيقة أنه قد يكون ذلك، فيبدو أن هناك قطاعاً معيناً من المجتمع الإنجليزي، كان لا يزال يحتفظ بالقيم الموروثة والمتعارف عليها، تقول بائعة الزهور: (بيتهموني في شرفي ويجرجروني في الشوارع عشان بكلّم رجّاله)، وتربط حقوق المرأة بمسألة التطور الاجتمـاعي... وفي هذا يرى شو أن حركة تحرير المرأة، تثير مشاكل اجتماعية بالدرجـة الأولى، وأن الحـل الواضح لهذه المشاكل، هو إعادة تنظيم المجتمع[31]، وبرنارد شو، يربط الانحلال الأخلاقي بالطبقة العليا، تقول بائعة الزهور: (لا مش عايزة ذهب ولا جواهر، أنا بنـت شـريفة. شريفة خالص)، فالذهب هنا ضد الشرف. أو قول بائعة الزهور: (شـرفي زي أي سـت راقية) فالشرف هنا، ليس شرف الأخلاق المتعارف عليها عند المرأة، ولكنه شرف الفروق الطبقية.

إذا لم يكن ما سبق هو التفسير المقصود لمسرحية بيجماليون، فماذا نتوقع من تفسيرات أخرى. يمكن أن نقدم تفسيرين آخرين، فنقول إنّ شو قصد في مسرحيته، **تفسير علاقـة الفنان الخالق بمخلوقه**. وهذا يقربنا من الشكل العام لأسطورة بيجماليون، فعملية الخلق، هي مهنة هجنز، كما يقول نفسه، مخاطباً اليزا: (هذه هي مهنتي)، وأن هذه المهنة، عمليـة متعبة وشاقة، ولكن: (لو خاف الخالق من التعب، لما خلق هذا العالم... إن خلق الحيـاة، يعني خلق المتاعب. إن الطريق الوحيدة للهروب من التعب، هـو قتـل الأشيـاء... ألم تلاحظي كيف أن الجبناء دائمو الصياح، بقتل كل من يأتي بالمتاعب من الناس)... وهجنز يفخر دوماً بهذه المهنة الشاقة، مهنة الخلق، فعندما تحاول اليزا إثارته، بأنها علـى علاقـة وطيدة مع فردي... يكون رد هجنز: (هل يمكنه أن يخلق منك شيئاً؟، هذا هـو المهـم.

وعملية الخلق عند هجنز، عملية تطهير قاسية: (لن أقوم بمثل هذه التجربة مرة أخرى... كفانا دوقات مزيفات. كانت كل العملية قاسية، وكأننا كنا نضر أنفسنا). التطهير هنا تطهير أرسطو طاليسي، بمعنى أن هجنز يمارس عملية الخلق، لكي يمحو من نفسه مساوئ شهوة الخلق التي كانت في نفسه قبل الخلق، وكان متشوقاً للقيام بهذه العملية الآن، وقد مارسها، فقد قتل هذه الشهوة التي لا تخلو من متاعب، أما مسز هجنز (والدة هجنز)، فلها موقف آخر من عملية الخلق، فهي تؤمن أولاً بأن هجنز فنان بالطبع، ولكن غرور هجنز، يجعلها تتحفظ في إطلاق حكمها عليه، فهي تظن أن هجنز يحب اليزا، لأنها مخلوقته، بل لأنها امرأة أي امرأة: (ما أحمقك من شاب، بالطبع لا تصلح لأن تقدمها للمجتمع على أنها مفخرة لغتك... ولكن إذا اعتقدت لوهلة واحدة، أنها لا تكشف نفسها في كل جملة تنطق بها، فلابد وان تكون مفتوناً بها)، ومسز هجنز تصر على أن العملية لا تزيد أن على كونها علاقة بين رجل وامرأة... لكنها امرأة مصنوعة في مصنع هجنز وبيكرنج: **(لاشك أنكما طفلان يلهوان بدمية)** ولكن هجنز يرد على أمه، ويؤكد لها أن المسألة هي مسألة الخلق، وأن ما يعنيه من اليزا، هو المشاق التي تجشمها في عملية الخلق: (نلهو! هذا أصعب عمل قمت به، وإياك أن تنكري يا أمي، لكنك لا تتصورين، مقدار الإثارة في أخذ إنسان ما، وتحوله إلى إنسان آخر مختلف، تمام الاختلاف بخلق لغة جديدة له، ذلك بمثابة ملء أعمق هوة، تفصل بين طبقة وطبقة، وبين روح وروح). وهجنز لا يعنيه شيء، سوى مخلوقه الذي يصنعه، وهو أمر طبيعي، أن لا يكون بينه وبين اليزا علاقة مثلاً، لأنّ ما يهمه منها، تلك المخلوقة التي خلقها، وليس اليزا وحدها، بل كل اللواتي درسن على يديه من النساء. إنها، كعلاقة المثال بالتمثال: **(كن من أجمل نساء العالم، ولكن تحجرن، كن بالنسبة لي كتلا من الخشب، أو بالأحرى كنت أنا كتلة من الخشب)**. بقي التفسير الأخير والوحيد، وهو **التفسير الطبقي**، وبرنارد شو كما أسلفنا — كان ينتمي للجمعية

الفابية التي تؤمن بالاشتراكية التدريجية، وتقول **موسوعة الهلال الاشتراكية**: (قال شـو إنّ مقالاته التي ألفها في الفابية، هي عنده أحسن ممّا كتب من مسرحيات) على الـرغم مـن خلود أكثر مسرحياته، وكان شو يقول إنّ (دراسة الاشتراكية أفادته في كتابة المسـرح).

وإذا أخذنا في الحساب، أن موسوعة الهلال الاشتراكية، يهمها (شو الاشتراكي، قبل شـو المسرحي، فإننا ندرك السبب في نقلها قوله: (إنّ مقالاته الاشتراكية، هي عنده أحسن ممـا كتب من مسرحيات)، ولكن الحقيقة، هي أن برنارد شو، قد استفاد في مسـرحه مـن انتمائه الاشتراكي: (الاشتراكية أفادته في كتابة المسرح)، ثم نحاول أن نرى، ما إذا كان قد طبق مفهومه الاشتراكي في مسرحية بجماليون: منذ البداية نجد هجنز يوبخ اليزا، بقوله لها: (لا نريد عقد ليسون جروف هان يا فتاة)، وليسون جروف، (ولا الخنازير كانت تقـدر تعيش فيها)، وبائعة الزهور نملة من ذلك النمل، يزحف من الأحياء الفقيرة، طلباً للعـيش فقط، فأحلامها محدودة لا تتجاوز الحصول على لقمة العيش، ودفع إيجار البيـت الـذي تعيش فيه: (اشتري مني زهرة يا راجل يا طيب أنت، لحسن أنا متأخرة في أجرة المطـرح اللي ساكنة فيه)، ونحن لا نريد استنباط مفاهيم الطبقة الفقيرة مـن كتـب التـاريخ أو الاشتراكية، بل سنعتمد على أقوال اليزا وبقية شخوص المسرحية... فالعائلـة في الطبقـة الفقيرة، عائلة مشتتة... هدفها الوحيد هو الحصول على لقمة العيش، وبما أن إليـزا قـد كبرت، فلماذا تبقى في بيت أبيها الفقير مستر دولتل، فهو يطردها، لكي تكسب عيشـها بنفسها: (أنا ماليش والدين. قالوا لي انت كبرت خلاص، وتقـدري تكسـبي لقمتـك، وطردوني بره)، بل إنّ أحلام بائعة الزهور، بعد أن انفصلت عن أبيها، أصبحت لا تتجاوز أن تتخيل نفسها سيدة راقية، تشتغل في دكان زهور، بدلاً من البيع على ناصـية شـارع توتنهام كورت... بل وعندما تذهب إلى هجنز، لتتعلم، نرى أن دفع النقود — في نظرها أحد خصائص الطبقة الراقية، وهو الارتباط الرأسمالي، حتى لو كان بلا جوهر ولا فكر...

فما يجذب إليزا، هو المظهر الخارجي للطبقة العليا، وهو القدرة على دفع النقود: (أنا حدفع لك زي واحدة من الستات الراقيين)، فأحلام اليزا محدودة في البداية، في أن تركب في سيارة أجرة، فهي تقول لمسز بيرس، خادمة هجنز: (إلاّ يا أختي ما قُلتيلوش، إني جاية في سيارة أجرة. وعلى ايه الفرحة بقى؟). وتحكي اليزا عن أبيها وعلاقتها بأمها، وهي تصور العلاقة العائلية في مثل هذه الطبقة... تقول اليزا عن أبيها: (أصله كل ما كان بيخلص من الشغل، كانت أمي تديله أربع بنسات، وتقول له يروح، ولا يرجعش إلا لما يسكر ويبقى مبسوط وظريف ... ده فيه ستات كتير، لازم يخلو جوازهم يسكروا، عشان يقدروا يعيشوا معاهم، واخدة بالك ياختي، أصل الراجل اللي عنده ضمير، يبقى تعبان، وهو فايق ومزاجه مقريف... كاسين يضيعوا القرف، ويخلوه مبسوط). الفارق الطبقي، هو فارق في الدخل، وليس فارقاً ثقافياً يفصل بين المتعلّم والجاهل، أو بين اليزا المهذبة الطبع التي تمتلك كل ما يملكه المجتمع الراقي، ومع ذلك، فهي لا تستطيع أن تكسب قوتها من وراء هذه العادات والتقاليد... **وشخصية مستر دولتل، (والد ليزا)**، هي أصدق الأمثلة على تأكيد برنارد شو على المفهوم الاجتماعي والاشتراكي للمسرحية، فدولتل شخصية فقيرة، يؤمن أن الفارق بين الطبقات، فارق في العادات والتقاليد، وأن الإنسان إذا ما انتقل لطبقة أخرى، فإن عاداته وتقاليده، ستتغير بتغير طبقته. إذن فالطبقة في رأي دولتل هي التي تصنع العادات والتقاليد، يقول دولتل: (أنا يا خويا، عمري ما ربيتها، إلاّ يعني لما كنت كل شوية أديها علقة بالخيزرانة يا ريّس، كل الحكاية أنها مش متعودة. بكرة تاخذ على عوايدكم السبهللة دي). ومسز دولتل شخصية ككل شخصيات الطبقة الفقيرة، يعيش في السكر ولا يعترف بالشرف، لأن الشرف، هو من مميزات الطبقة العليا، فتقول اليزا: (أصلك ما تعرفش أبويا. تلاقيه ما جاش هنا إلاّ عشان ياخد منكم قرشين يسكر بيهم)، فيرد عليها والدها مستر دولتل: (أنا حعوز الفلوس عشان إيه تاني. عشان أحطهم في طبق

الكنيسة يعني!!). مستر دولتل شخصية لا منتمية، رغم انتمائها للطبقة الفقيرة. تنتمـــي إلى كأس الخمر والفرفشة، أكثر من انتمائها إلى أي شيء آخر، وهو دوماً ضد أخلاق الطبقة المتوسطة، (اسمحوا لي أسألكم أنا ايه. أنا واحد من الفقرا اللي ما يستهلوش حاجة، يعـني أنا دايماً ضد القيم الأخلاقية، بتاعة الطبقة المتوسطة ... أنا ماستهلش، وحافضـل طـول عمري ما استهلش... الحقيقة أنا عاجبني الحال... فيا ترى، ترضوا تسـتغلوا طبـيعتي، وتحرموني من ثمن بنتي اللي ربيتها ووكلتها، ولبستها، بعرق جبيني، لحد ما كبرت... مش خمسة جنيه معقولين برضه؟).

بل إن مستر دولتل، يرفض كل الطبقات والفئات الدينية والسياسية، ويصر علـى أن طبقته الفقيرة، هي التي تناسب مزاجه، مع أنه يؤمن بأن الانتقال من طبقة إلى أخرى، أمر ممكن: (ما ينفعنيش يا ريس متشكر ... أنا سمعت كل الوعاظ، وكل رؤساء الـــوزارات، أنا راجل مفكر، وأفهم الدين والإصلاح الاجتماعي، ولا تنفعنيش شغلة منهم... صدقني، دول من كل النواحي، عيشتهم زي الكلاب بعيد عنك... أنا ما انفعـش إلاّ فقـير مـا استهلش حاجة، وان حطيت لي كل الطبقات جنب بعض، مش حايناسب مزاجي، غـير الطبقة اللي فيها لذة وفرفشة) (108-109).

وعندما ينتقل السيد دولتل من الطبقة الفقيرة إلى الطبقة المتوسطة، بوســاطة الرجـل الأمريكي، وبسبب نكتة أطلقها هجنز عند زيارة دولتل في المرة الأولى... عندما ينتقـل السيد دولتل للطبقة المتوسطة، لا يستطيع أن يعيش فيها، ولكنه كان مضطراً. فهو يقـول للسيدة هجنز: (ماذا فعل ابنك لي. خرب بيتي. ضيع سعادتي. قيـدني، وسـلمني للقـيم الأخلاقية، بتاعة الطبقة المتوسطة)(175)، ثم يقول لبيكرنج متحدثاً عن هجنز: (مين قـال له يعملني (جنتلمان)، كنت سعيد وحر، زمان كان يرموني بره المستشفى، قبل ما أقـف على رجلي عشان ما كنش حيلتي أدفع، دلوقت اكتشفوا ان صحتي بطالة، ومش ممكـن

أعيش من غير ما يزوروني مرتين في اليوم) (177-178) وموجها الكلام للسيدة هجنز: (وما دام أنا واحد من الفقراء اللي ما يستحقوش، فما فيش بيني وبين بدلة الملجأ، إلاّ الثلاث آلاف جنيه في السنة اللي يحرقهم زي ما رموني في الطبقة المتوسطة. ولا مؤاخذة يا ست هانم، لو كنت مكاني كنت قلتي نفس الكلمة)(179-180).

شخصية دولتل شخصية حيوية، رغم انتمائها إلى الطبقتين الفقيرة والوسطى، فانتماؤها إلى الكأس والفرفشة، أكثر صدقاً، وهي أيضاً شخصية لا مبالية، تحمل مبادئ شو في الاشتراكية بوضوح، بل تصل إلى المباشرة والوعظ والخطابية التي تسيء إلى فنه المسرحي... إنه يختلف عن بقية الشخصيات مثل هجنز الفنان الماهر الذي لا هدف له سوى عملية الخلق الفني، دون النظر إلى مصير مخلوقه، شخصية هجنز انفعالية لا تستقر على شيء سوى احترامه لفنه، ولعل بيكرنج باعتداله الدائم وهدوئه، يحفظ التوازن في المسرحية بين انفعالية هجنز وهدوء بيكرنج... وإن كانت انفعالية هجنز قد أفقدته اليزا في نهاية المسرحية، وهي نهاية محتومة لوجود شخصية هجنز التي لا تؤمن إلاّ بنفسها، ولا يهمها من المخلوق، إلاّ مقدار مهارة المبدع في صنعه، ولا يهتم بعد ذلك بمصيره، وهنا تحدث المشكلة بين الخالق والمخلوق. وقد اختلف النقاد حول نهاية المسرحية، فقال الكثيرون، إنها مصنوعة مفتعلة وغير طبيعية، ولذا ألحقها شو بتفسيراته المسرحية، وهذا ضعف من الناحية الفنية، أي شرح الأعمال الفنية... يقول أرفين: إنّ حقائق المسرحية، تقف صارخة ضد مؤلفها، فنهاية الفصل الرابع، كذلك نهاية الخامس، تنكر أن تلك القصة المتكلفة عن مستقبل الفتاة بائعة الزهور، وتؤكد لكل العاقلين، أنها تزوجت هنري هجنز، وأنها أنجبت له أطفالاً كثيرين أقوياء أذكياء)... ويؤكد هذا الرأي علي الراعي، بعد أن يستعرض تفسيرات شو لمسرحياته ومقدماته لها، يقول: (من كل ما تقدم، نستطيع أن نستخلص واثقين، أن تفسيرات شو لمسرحياته، تكشف عن نقص في فنه، وأن وظيفة هذه

التفسيرات في مسرح شو، هي تعويض هذا النقص)، ويضيف الراعي أيضاً: (وأحياناً يضع شو تفسيراته وتعليقاته على المسرحية، ليس في مقدمة، وإنما في مؤخرة المسرحية، ومن أحسن الأمثلة الكاشفة لهذا النوع من الملحقات، مؤخرة مسرحية بجماليون، هنا يتقدم شو بتعليقاته على المسرحية، وعلى شخصيتي اليزا وهجنز، مدعياً أنه إنما يعين النقاد والنظارة معاً على تفهم المسرحية، غير أن الواقع أن هذه المؤخرة، هي طريقة لولبية يتوسل بها شو لإخفاء حقيقتين هامتين، أولهما أن المسرحية تنتهي نهاية منافية لمنطقها، فلا يتزوج البطل البطلة، رغم أن تيار الحوادث كان يدفع في هذا الاتجاه. أما برنارد شو فيرد على ذلك، بقوله: (هناك مبدأ سائد يقول إنّ على كل مؤلف، أن يترك عمله يتحدث عن نفسه، وإنّ كل من يلحق بأعماله الأدبية مقدمات أو مؤخرات، هو أغلب الظن مؤلف فاشل، أما أنا فلست خجلاً من أعمالي، أهوى شرح مزاياها للأغلبية الساحقة من الناس التي تميز بين الرديء والجيد. إنني أكتب المقدمات، لأني أستطيع كتابتها... أترك مغانم الانزواء، لذلك النفر من الكتاب الذين يشعرون، أنهم سادة أولاً وكتاب بعد ذلك، أعطوني أنا عربة اليد والنفير - (ثلاث مسرحيات للمتطهرين).

3. توفيق الحكيم: مسرحية بيجماليون:

- ننتقل بعد ذلك لمسرحية بيجماليون للكاتب المصري توفيق الحكيم، ونقدم في البداية عرضاً ملخصاً لقصة المسرحية: (تجري القصة كلها في منظر واحد، وهو في دار بيجماليون وخلف بيته، غابة ذات أزهار غريبة، وفي أحد أركان الدار ستار أبيض: في الفصل الأول: نرسيس يجلس أمام الستار ... موسيقى وأصوات جوقة من تسع جميلات، وهن يرفعن النافذة، وينادين على نرسيس بأن الليلة هي عيد فينوس، ولكنه يرد دوماً بأنه سيأتي بعد قليل... تطرق الباب امرأة، ولكنه يزجرها... لكنها تدخل عليه عنوة، وتعرفه بنفسها: (ايسمين)، وتطلب الجوقة منه أن يأتي معهن إلى مهرجان فينوس، ولكن نرسيس

يقول إنه لا يستطيع أن يتركها، وتسأله الجوقة: من هي، فيجيب: زوجته... تصر الجوقة على أن يذهب نرسيس إلى المهرجان، ويتدلى من النافذة ... لكن نرسيس، يستغيث بايسمين، فتشترط عليه أن يختارها، فيقرر ذلك... عندئذ تنصرف جوقة الجميلات وهن يرقصن... تنفرد ايسمين ونرسيس، وتحاول أن تكشف الستار، لترى (زوجته)، لكن نرسيس يمنعها، وتظل ايسمين تلح حتى ترى (زوجته) من خلال فرجة من الستار... تتعجب من الطنافس والوسائد الفاخرة والثياب الموشاة بالذهب والهدايا... يسألها نرسيس: كيف علمت أن كل هذا لها، تجيبه بأن كل الناس في المدينة تتحدث عن غرام بيجماليون، وأنهم يقولون إنه مجنون... ربما كان لهم بعض العذر... ماذا ترى الناس يسمون رجلاً يصنع بيديه من العاج امرأة، يقع في حبها ويدعوها زوجته... وتقول ايسمين إنها أبصرت بيجماليون أمام المذبح... لأمر ما لفينوس... لعله ينوي أن يسألها شيئاً، وبعد ذلك يتطرق الحديث إلى التناقض العجيب بين بيجماليون، الفنان المفكر، ونرسيس، الجميل معشوق النساء، فتقول له ايسمين: (أنت وبيجماليون، طرفا نقيض، عند أحدكما ما ليس عند الآخر... لعل هذا ما يربط أحدكما بالآخر)... ويؤكد نرسيس ذلك بقوله: (لقد كان بيجماليون يقول لي: إنك يا نرسيس، الشطر الجميل العقيم للأشياء... أنت الصدفة البراقة التي لا تحوي اللؤلؤة، وتطلب ايسمين من نرسيس أن ينهض ويتبعها إلى الخارج، ولكن نرسيس، يريد أن يظل في البيت للمحافظة على جالاتيا، لكنها تقنعه في النهاية، أن يذهبا معا للغابة... يتغير ضوء الغابة، فقد التمع في النافذة ضوء سماوي. هبطت من عليائها، مركبة فينوس: آلهة الحب والجمال، ومعها أبولون إله الفن والفكر، ويدخلان في رقة النسيم إلى داخل الدار، ويبصران التمثال ودقة صنعه... حتى تقول فينوس: أكاد لا أصدق أن هذا العمل يخرج من بين أصابع فنية، ويؤكد لها أبولون أن بيجماليون من عباده هو، لكن فينوس تقول في سخط: (مازالت بعد، ليست أكثر من

تمثال عاجي... وبينما هما يتناقشان، وإذا بصوت يأتي من بعيد: (فينوس أيتها الآلهة ذات العرش المصنوع من الذهب... يا ابنة جوبيتر العظيمة... اسمعي ندائي، وأجيبي دعائي). ويطلب من فينوس أن تنفخ حرارة الحياة في تمثاله جالاتيا... زوجته العاجية... وتتقدم فينوس من التمثال هاتفة، (يا أيتها الدماء... عليك بالجريان قانية في هذه الشرايين) ... ويتحرك التمثال ... وتخرج فينوس من النافذة هي وأبولون، ثم تفتح باب الدار، ويدخل **بيجماليون ونرسيس**، ويكون بيجماليون شاحب الوجه، وهو غاضب، لأن نرسيس يحاول تهدئته ويسأله عن شحوب وجهه وبيجماليون يقول: (أنفق عمري كله دون أن أتلقى شيئاً. أفاهم أنت معنى ذلك. أريد الآن أن أشعر أن هناك من يخلق لي ويعطيني). يسمع تنهدات جالاتيا من الداخل... يرفع الستار، ثم لا يلبث أن يصيح: (هذا مستحيل، هو الوهم... شفتاها ترتجفان) وتنطق جالاتيا لأول مرة): يوقظني بقبلات زوجي بيجماليون... ويهتف، (نعم... زوجك بيجماليون... شكراً لفينوس، وتمضي فترة من الحديث بينهما، تسير بين الحلم والواقع وتحدث بعض المفارقات بين حبه لجالاتيا، وبين التمثال، فأحياناً يقول إنه يحبها حباً شديداً، وأحياناً يقول إنه يعشق ذلك التمثال... وجالاتيا تغار عند ذكره للتمثال، لأن بيجماليون يحبه أكثر منها، وتبكي، ولكن بيجماليون يقنعها أنه يحبها حباً عميقاً، وتطلب جالاتيا منه أن يضمها إلى صدره، علامة لحبه لها... يضمها بيجماليون، يبتسم أبولون، ويهمس في أذن فينوس: (أظن من سلامة الذوق أن نتركهما الآن في خلوة وتهمس فينوس: ومن سلامة الذوق أيضاً أن تعترف بأني انتصرت).

- **في الفصل الثاني**: الغابة متشحة بأضواء النهار، وقد جلس بيجماليون في داره مطرقاً كئيباً، غير ملتفت إلى جوقة الراقصات التسع... وتستفسر الجوقة: متى كان هروب جالاتيا مع نرسيس، ولكنه يصيح بهن: اغربن عني، والباب يطرق، فتدخل ايسمين، لتخبر

بيجماليون عن المكان الذي يقيم فيه جالاتيا ونرسيس، وتبدأ مناقشة حامية بين بيجماليون وايسمين، تحاول ايسمين إقناعه بأنه ما زال يحب جالاتيا، لكنه يثور، ويتهم فينوس بأنها هي سبب البلاء، ويصيح: (اعترفي يا فينوس أني انتصرت عليك... ردوا إليّ عملي... ردوا إليّ جالاتيا)... يرتمي على الفراش باكياً وحيداً... تضيء النافذة بالنور السماوي، ثم يظهر أبولون وفينوس، ويبدأ نقاش عنيف بينهما، ويسخر **أبولون** من فينوس: **(اعترفي أن عبقرية بيجماليون، قد انتصرت، ثم احسبي بعد ذلك ما وضعت في عمله من عناصر النقص)**، فيعزف أبولون على قيثارته، عندئذ تعود جالاتيا من الغابة كالخجلة، ويقع نظرها على بيجماليون، وتحدث مناقشة عنيفة بينهما، ويحكي بيجماليون لها الحلم الذي رآه، وهو أن **بجعتين تأكل إحداهما من قلبه، والأخرى من كبده**، وصوت قيثارة ما كاد ينطلق، حتى نفرت البجعتان، وتواجهه جالاتيا بالحقيقة: (لكأنك لا تعرف بعد كل خفايا نفسي، إنك لتسألني ما سألتك منذ لحظة، ولكنك لم تجبني، وأسدلت دوني ستار الصمت، كما تفعل الآلهة مع البشر... بيجماليون العزيز، إنك تحاول منذ عدت، أن تخاطبني بإهمال وخفة وقلة احتفال... إذا كنت تريد الاقتصاص مني، فثق أني أعرف المسؤول)، وتضيف جالاتيا: (**لست أخافك، لأني أحبك، وأحبك لأني عرفتك**)، ينظر بيجماليون إليها بإعجاب ليقبلها... يعزف أبولون على قيثارته. وفي نهاية الفصل، نرى **أبولون** يسخر من فينوس: ألا ترين من الإنصاف أن تعترفي بأني انتصرت.

- **في الفصل الثالث**: الغابة تحت ضوء القمر... وقد جلس نرسيس في بهو الدار، وهو مطرق مهموم وأمامه ايسمين... وهما غير حافلين بجوقة الراقصات التسع، يسألها إذا ما كان بيجماليون غاضباً عليه، ويبرر هربه مع جالاتيا بقوله: إنما هي التي جذبته من ذراعيه إلى الغابة عند الغدير، فتسأله ايسمين عن شعوره نحو جالاتيا الآن، فيجيبها بأنه لم يعاملها أكثر من لعبة أو حصان خشبي دبت فيه الحياة... يتناقشان ثم يمضيان نحو الباب، وهما شبه

متعانقين، ويظهر أبولون وفينوس في النافذة، وكالعادة يتحدثان عمن انتصر منهما، وتقول فينوس: (**ما نحن إلاّ سجناء هذه الذات**)، ويدخل بيجماليون وجالاتيا في حالة من التعب، وتبدأ جالاتيا في كنس الغبار المتراكم على الفراش... يستلقي بيجماليون على الفراش، وتجثو جالاتيا عند قدميه، يعبث بشعرها... قال لها: ما أطيبك... إني أحبك على الرغم من كل شيء)، فردت عليه: على الرغم من كل شيء.. ماذا تعني. أنا أرى لماذا لفظت هذه الجملة... يقول بيجماليون لها: إنه يرى أن يعود إلى العمل، ويسب الآلهة الذين سلبوه فنه... تقول له: **لكنك فنان باق**، يسألها: أين هو ... **نعم أنت زوجتي المحبوبة، ولكنك لست أثري الخالد... أنتما الاثنان تتجاذبان قلبي، هذا الفن وأنت الزوجة**... إني لا أريد إذلالك يا زوجتي العزيزة... إنما أسوق الكلام إليهم في عليائهم... سكان الأولمب أولئك الخالدون – **يا سكان الأولمب ... سلاحكم الحياة، وسلاحي الفن**)... تبدو من النافذة فينوس وأبولون... يستمر الحديث بين بيجماليون وجالاتيا، وتقول: بل إنك لناقم علي، إن كل يوم يمضي تتسع معه الهوة بينك وبيني، يجب أن نفترق. يصيح بيجماليون في نهاية حديثهما: أيتها الآلهة: يا فينوس يا أبولون، **ردوا إليّ عملي، وخذوا عملكم**. تلفتت فينوس إلى أبولون: أسامع؟ أبولون: ليس هناك غير أمر واحد: نسحب ما لنا، ونعطيه ما له! فينوس: ونسلم بهزيمتنا... تمد فينوس يديها نحو جالاتيا المطرقة: ارتفعي عن جالاتيا الشكل الذي كانت عليه من قبل فوق القاعدة الرخامية).

– **وفي الفصل الرابع والأخير**: الغابة تزأر في ظلام ليلة حالكة، وجوقة الراقصات التسع في غلائل قاتمة، يتهادين مقتربات من النافذة، يسألن نرسيس عن بيجماليون المريض، وبيجماليون يطلب الماء من نرسيس ويسعل، ويحاول الخروج، لكن نرسيس يمنعه... يسأل بيجماليون نرسيس عن ايسمين، فيخبره أنه لا يدري أين هي...

نرسيس: ماذا بك يا بيجماليون؟

بيجماليون: أنت ... على حق.

نرسيس: إني كنت أمزح... إنك بخير يا بيجماليون... بيجماليون أبي... صديقي

بيجماليون (في شبه حشرجة): أحس بالبرد.

نرسيس: أغلق النافذة؟

بيجماليون: (في حشرجة): نعم لقد آن الأوان... (ويسدل الستار).

4. مقارنة:

- سنحاول في هذه الصفحات أن نتبين مدى قرب أو بعد توفيق الحكيم عن بيجماليون الأسطورة وبيجماليون شو... يقول **محمد مندور**: (وها نحن نرى الأستاذ توفيق الحكيم، يتناول أسطورة بيجماليون اليونانية الأصل، ليتخذ منها وسيلة لعلاج مشكلة نحس أنها تعني الكاتب، مشكلة الحياة التي لا يجد الفنان سبيلاً إلى العزوف عنها، مهما أصاب من نجاح، وهي أبداً تلاحقه وتقتضيه حقوقها)... وعن اتجاه توفيق الحكيم إلى الأسطورة ليقدم لما من خلالها حياتنا الحاضرة، ويضيف مندور: (وهذا اتجاه يبشر بالخير خليق بأن يجدد حياتنا، ولكن على شرط أن يكون إنسانياً عميقاً جميلاً، وأما إذا أخذنا بالقشور والهياكل، تاركين اللباب والمعاني الدفينة، فسنفقد أصالتنا دون أن نستعيض عنها بأصالة أخرى)... وبينما نقرأ رأي محمد مندور، وهو ربط هدف المسرحية بمشكلة الحياة، وارتباط الفنان بها... نقرأ رأياً آخر، **لعزالدين إسماعيل**، تفسيراً آخر لهدف بيجماليون الحكيم: (وقصة بيجماليون، تعبر عن مغامرة من هذا النوع، يقف فيها الإنسان موقف الخالد، فيستشعر الألوهة، لكن الحياة لم تجعل للآلهة بل للإنسان – الإنسان هو الكائن المحدود برغباته ونزعاته الأرضية، حيث يمكن أن ينتصر بجماليون الخالق على بيجماليون الإنسان، يمكن أن تنتصر الأبدية على الحياة البشرية). نستعرض في البداية رأي محمد مندور في هذه المسرحية، ونلمح في نقده عنفاً شديداً، بل نقضاً تاماً لها من كل الوجوه...

خذ مثلاً اعتراضه على شخصيتي نرسيس وايسمين، حيث يقول: (توفيق الحكيم، يجعل من بيجماليون ونرسيس وايسمين، رموزاً لعلاج إحدى مشاكل حياة الفنان ومشاكله الجسمية، يعالجها على نحو عقلي معقد مبسط.. ثم يعرض بعد ذلك رأيه في شخصية نرسيس متهكماً: (رأى الحكيم أن نرسيس، يستطيع أن يرمز إلى تلك النزعة القوية التي تدعوه إلى الحياة، وتصرفه عن الفن، فحزم أمره، واتخذ من نرسيس حارساً لتمثاله، واتخذ من حياته حارساً لفنه)... وينتقل إلى شخصية ايسمين، فيقول: (ترك الكاتب لنرسيس الحرية في أن يلهو مع فتاة يونانية، عرفت منذ عهد سوفكل بالحكمة، وكأني بالكاتب لا يخشى على نرسيس منها شيئاً، هي ملهاة عرضت نفسها على نرسيس، فقبلها، وهي لن تؤدي به إلى الطغيان على بيجماليون. لن تنتصر الحياة على الفن، وكم كنت أود، لو التمس الحكيم لنرسيس فتاة أخرى... ايسمين في ذكرياتي هي ايسمين سوفكل — ايسمين العزيزة النبيلة، وما أخالها إلاّ منتقمة لذكراها الخالدة، وقد زجت إلى حيث لا تدرك لوجودها معنى)... ثم نستعرض بعد ذلك رأي مندور في مزج الحكيم بين شخصيتي بيجماليون ونرسيس: (فالشخصيتان، هما الفنان نفسه بجانبيه جانب الحياة التي يجب أن يأخذ منها بنصيب، كما يأخذ جميع البشر، وجانب الفن الذي يريد الكاتب... أن يوفر كل نشاطه، ومن ثم نرى نرسيس يهرب ذات مرة مع جالاتيا نفسها، ولا تجد ايسمين في ذلك غضاضة قوية، ولا يجد بيجماليون للغيرة ألماً، وذلك لأن ايسمين متعة عابرة، ولأن نرسيس هو بيجماليون نفسه بعد انتصار لا يضير الفن، إذا سار الفن مع الحياة سارت جالاتيا مع نرسيس، وهكذا تعقدت حياة بيجماليون بين يدي الحكيم، حتى طال تردده بين الحياة والفن، وآناً يفرح ويطمئن إلى جالاتيا المرأة، وآناً يعود فيحن إلى جالاتيا التمثال، وأما القارئ فيشهد كل ذلك بعقله، وكأن تلك الشخوص أفكار مجردة هامدة تتحرك لمجرد علاج مشكلة تدور في العقل... العقل البارد الذي لا يهز)... وهكذا نرى أن

رأي محمد مندور، قد تركز على مدى العلاقة بين الفن والحياة، وتهكم على مسرحية الحكيم، لأنه يرجح الفن على الحياة، ونلمح من خلال ذلك كله عدم تعاطف بين محمد مندور والمسرحية.

- إن محمد مندور، وضع فكرة مسبقة، وهي تغلب جانب الحياة على الفن، وحاول بعد ذلك أن يطبقها على المسرحية، ولكن المسرحية وقفت في وجهه، فبدأ يكيل لها الشتائم: (إن حياة الفن في هذه المسرحية، لا نكاد نراها، إلاّ في خطوط هندسية ومقابلات بين الحياة والفن، بين المرأة والتمثال، ومن حولها شخصيات، أشبه ما تكون بقطع الشطرنج، أو بعرائس الخشب التي تحركها على مسارح الأطفال، خيوط تجتمع كلها في يد واحدة، هي فكرة الفن والحياة، وما بينها من تعارض، لا أكاد أفهمه في فن يسعى إلى خلق الحياة، وكيف يخلقها وهو يجهلها). والآن سنحاول معرفة شخصية نرسيس من خلال المسرحية... لقد دخلت شخصية نرسيس، كشخصية إضافية إلى عالم بيجماليون، وتمثاله. ونرسيس في الأساطير اليونانية، هو ذلك الفتى الذي كان يذهب إلى البركة كل يوم ليستمتع بجمال وجهه... حتى إذا مات، نبتت، بدلاً منه زهرة النرجس، حول ضفاف الأنهار والبرك، محنية الرأس نحو الماء... وقد تطورت قصة نرسيس في علم النفس الحديث، واتخذت رمزاً لمرض أسموه (النرجسية)، وهي الإعجاب الزائد عن حدّه بالنفس، والأنانية أحياناً، دون أن يكون للمرء رصيد فعلي يتساوى مع ما يزعمه. وقد كثر ورود شخصية نرسيس في الشعر الإنجليزي (الرومانتيكي)، خصوصاً عند: اللورد بايرون، وبليك وشيلي ووردزورث... إذن فطابع نرسيس في الآداب، هو الطابع (الرومانتيكي)... وسنرى في مسرحية بيجماليون ما إذا كان نرسيس شخصية (رومانتيكية)، أم لا. تقول ايسمين عن نرسيس: (إن أنفه الدقيق لا يطيق رائحة الدخان، ومزاجه الرقيق لا يحتمل منظر الدماء) — ص22 — وفي مكان آخر تخاطب الجوقة: (انتظرن منه الحركة والرغبة، أنسيتن أنه زهرة

برية من أزهار المروج، ينبغي أن تقطف اقتطافاً) (ص23-24)، هذه الأوصاف التي تقدمها ايسمين لنرسيس، تقرب شخصية نرسيس من الأسطورة، فهي أوصاف رومانسية، ولكن رأي محمد مندور في نرسيس الحكيم، (بأنه اتخذ من حياته – أي بيجماليون، حارساً لفنه هو رأي صحيح، فايسمين تقول لنرسيس: (هذا موكول إليك بالطبع، ما أبرعك سادناً كأغلب سدنة المعابد، يعنون بذرات ترابها، ولا يرون قبسات روحها)(ص26)، فذرات التراب هنا هي الشكل الفني الذي صاغة بيجماليون، ونرسيس هو الحارس لهذا الفن... ولكن لماذا لا يرى نرسيس قبسات الروح في التمثال. والجواب، هو أن نرسيس يمتلك الحياة، ولا يمتلك الفن، فهو بحراسته للتمثال يعوض عن نفسه.. تقول ايسمين: (يا للعجب ... أنت وبيجماليون طرفا نقيض، عند أحدكما ما ليس عند الآخر (ص29) ... ويرد نرسيس عليها، (يقول لي أحياناً: إنك يا نرسيس، الشطر الجميل العقيم للأشياء – أنت الصدفة البراقة التي لا تحوي اللؤلؤة)(ص30).

إن التفسيرين اللذين قدمها محمد مندور وعزالدين إسماعيل، يتقاربان كثيراً. فبينما يركز مندور على قضية الصراع بين الفن والحياة، وهي بطبيعة الحال – قضية معروفة ... حاول مندور أن يتناولها في ضوء فكره الذي ينتمي في الغالب إلى تغليب الحياة على الفن... والحقيقة أن شخصية بيجماليون في المسرحية، كانت متأرجحة، تصطرع مع الحياة مرة، و مع الفن مرة أخرى، ومع هذا فقد حطمت في النهاية الفن والحياة معاً... لقد كان بيجماليون يبحث عن المطلق عن الفن والحياة معاً. وهكذا فهو: (يظل يصعد إلى السماء، ويهوي إلى الأرض، فمرة هو منطلق في غير المحدود، وأخرى هو سجين في أفق محدود)... ونلاحظ في المسرحية، الصراع بين الخالق والمخلوق، يتمثل في علاقة بيجماليون بالآلهة فينوس وأبولون، وعلاقته من جهة أخرى بمخلوقته جالاتيا، وهذه هي الفكرة الغالبة في المسرحية، لأن فكرة الصراع بين الفن والحياة مستنبطة من الفكرة الأولى، فغالبية الحديث

يسير عن علاقة بيجماليون بجالاتيا، كخالق لها، أما علاقته بالآلهة، فهي بطبيعة الحال، توحي لنا فوراً بعلاقة الخالق بالمخلوق، يقول أبولون: (هؤلاء البشر ينظرون إلينا في أكثر الأحيان نظرة التقديس حتى انتصارهم علينا لا يشعرون به، وهم يسمونه انتصاراً على أنفسهم)،(ص35-36)، أو قول فينوس: (ما نحن إلاّ سجناء هذه الذات)، أما بيجماليون، فهو في أغلب الأحيان، يفضل فنه على حياته، يفضل جالاتيا التمثال على المرأة التي تحيا وتهرم وتشيب وتموت... في البداية يطلب بيجماليون الحياة، ويترل عن فكرة الألوهية: (أنفق عمري كله أخلق، دون أن أتلقى شيئاً. كلا لقد تعبت، أريد الآن أن أشعر أن هناك من يخلق لي، ويعطيني ويحدب علي ويمنحني)(ص46)، وبعد أن توهب لتمثاله الحياة، يثور مرة أخرى طالباً الفن: (دعني أقل لهم ما أريد، دعني أصرح لهؤلاء الآلهة بالحقيقة: لقد صنعت أنا الجمال، فأهانوه، هم بهذا الحمق الذي نفخوه فيه) (ص70)، بل ويدعي أنه فاق مرتبة الألوهية، فالآلهة فينوس تقوم بأشياء ناقصة، بينما بيجماليون يصيح: (اعترفي يا فينوس أني انتصرت عليك، اعترفي أن التحفة التي خرجت من يدي، مثال للكمال في الخلق والإبداع، قد شابها .. النقص، بلمسة من يديك)(ص71). وبيجماليون لا يرفض الحياة مطلقاً، إنه يريدها على أن لا يفقد فنه، والحياة بين جالاتيا التمثال وجالاتيا المرأة: (هي بارتفاعها وجمالها الباقي، وأنت بطيبتك وجمالك الفاني... هي الفن وأنت الزوجة. لا أيتها الآلهة، لقد أخذتم مني فني، وأعطيتموني زوجة)(ص128)... ولكن بيجماليون يعود مرة أخرى، ليرجح الفن على الحياة (**كل ما فيك محدود، وكل ما فيها غير محدود**) (ص130) ويعود ليتأرجح بين الفن والحياة، لأنه يتذكر أن: (المودة والرحمة أشياء تعطيها الحياة، ولا يستطيع أن يعطيها الفن)(ص144). ومع أن بيجماليون يقول في بداية المسرحية (إن أعجوبة الخلق لا تحدث مرتين)، أي أنه لا يمكن أن يصنع جالاتيا أخرى أجمل من تمثاله، لكنه بعد أن يحطم التمثال قبل موته بقليل، يعود ليؤكد أنه لن يموت، قبل أن يصنع تمثالاً،

هو آية في الفن الحق: (إني حتى الآن لم أكن قد وضعت يدي على السر... سر الكمال في الخلق... وصراع مع ملكاتي وغرائزي، أو القوى الداخلية التي هي نفسي ... وصراع مع المصائر والأقدار، أو القوى الخارجية التي هي الآلهة، صراع طويل صمدت أمامه)(ص165)... وهكذا يبدو لنا مما تقدم أن قضية الصراع بين الفن والحياة، وقضية الخالق والمخلوق، هي أهم قضايا هذه المسرحية، وقد يكون مسرح الفكرة، مليئاً بالأخطاء الفنية، إذا بقي مسرحاً مقروءاً، و لم يمثل على المسرح، لهذا ننقده على هذا الأساس. وأخيراً هاهو مندور يلخص رأيه في المسرحية بقوله: (نعم من السهل أن نتخذ من أشخاص الأساطير رموزاً نحركها للتدليل على فكرة ما، ومن هذا النوع، بروميثيوس طليقاً لشيلي، وبرميثيوس غير المحكم الوثاق ... ألا ليت للحكيم قدرة على الانفعال والتأثير، ألا ليت له قدرة شاعر كشيللي على اقتناص الصور، وإيقاع الشعر، وقدرة شو على نفث الحياة والإمعان في الواقع. ألا ليت قلباً وخيالاً يعدلان عقله. لقد كان الحكيم يستطيع أن يخفف من طغيان التفكير، بشيء من هومير على نحو ما رأينا أحد كتابنا الموهوبين، يسمي عصارة قلبه الساخر (حصاد الهشيم وقبض الريح)، وأما الحرص على الخلود والجهر بالرغبة فيه، والتصبب عرقاً في الجري وراءه، فأشبه ما يكون ببراميل الدناسيد التي لا قاع لها).

... وعندما هاجم مندور شخصيتي نرسيس وايسمين... لا شك أنه كان يجول بخاطره، مثل أعلى يقيس به هاتين الشخصيتين... هذا المثل الأعلى هو مسرحية بيجماليون لبرنارد شو، لأنّ مندور يقول، (فها هو برنارد شو يكتب بيجماليون ويبلغ حرصه على الحياة، ألا يتصور تمثالاً من العاج أو المرمر، بل فتاة حية من دم ولحم، بائعة زهور، لم تكن حياتها شيئاً، قبل أن يتعثر بها بيجماليون. كانت بائعة لا تعرف من الحياة إلاّ القليل، و لم يكن لها، غير تلك النبرة المؤثرة، نبرة كوكني لندن، لهجة الشعب المتواضع، لهجة باعة

الأسواق المشردين المنبوذين. عثر بيجماليون بالفتاة، ولم يزل يلقنها نغمة الطبقة الممتازة، حتى أصبحت متعة الإبصار وبهجة النفوس، ولكن نجاح الفتاة وإقبال الرجال عليها، لم يلبث أن نفذ إلى غرائز بيجماليون كرجل نافذ يحب الفتاة لنفسها، يحبها على غير وعي منه، حتى كان يوم أدرك فيه مدى هذا الحب). أما عزالدين إسماعيل، فهو أكثر اعتدالاً: (ومع كل هذا نعود لنقر أن الحكيم استفاد من الأسطورة القديمة، كما استفاد من مسرحية شو بعض الفائدة). ويقول عزالدين إسماعيل أيضاً، (من الواضح أنه كان في الظاهر أكثر ارتباطاً بالأسطورة من (شو) في مسرحيته، غير أن هذا الارتباط لا يعدو أن يكون شكليا شأن الأستاذ الحكيم في مسرحياته التي تقوم على الأسطورة، فقد أبقى في العادة على الإطار الخارجي للأسطورة منتقلاً إلى الميدان العصري كلية، كما يضع غيره من كتاب المسرح الغربيين). وقد أوردنا في بداية هذا البحث، قول الأستاذ توفيق الحكيم (وأنا أعلم أن الأسطورة بيجماليون – قد استخدمت في كل فروع الفن على التقريب، وإن كنت لا أعرف غير قصة الكاتب الإيرلندي)(ص15-16).

– إذن فهناك تأثر بمسرحية شو... إنهما في البداية يتناولان أسطورة واحدة... لكن الملامح الأسطورية تترك بصماتها على مسرحية الحكيم، سواء أكانت ملامح الأسطورة الأصلية، أم ملامح الشخصيات الجديدة التي أضافتها كنرسيس وايسمين، فهي رموز أسطورية، أضيفت إلى هيكل المسرحية، لكي تخدم فكرة قديمة جديدة (الفن والحياة وما بينهما من صراع)، بينما نجد مسرحية شو تفسر عدة تفسيرات، وتصبح قضية الفن والحياة إحدى هذه التفسيرات، وذلك كله في إطار عصري، سواء في الشخصيات أو البناء الدرامي، هناك صراع عفوي ونمو طبيعي في الشخصيات والأحداث في مسرحية شو، بينما نجد مسرحية الحكيم تجعل من الفن المسرحي، وسيلة لتقدم أفكاره، ورغم النهاية الطبيعية عند الحكيم، إلاّ أنها نهاية تقليدية كالعادة تنتهي بالموت أو الزواج، وهي دائماً

نهايات كونية تنتهي عندها الأحداث، أما مسرحية شو، فتنتهي نهاية غير طبيعية، ولذا فقد ثار نقاش طويل حول هذه النهاية: البعض يؤيدها والآخر يرى أنها إحدى نقائص المسرحيات. ومع هذه الاختلافات، فهناك تأثر واضح في مسرحية الحكيم، حيث نرى بعض الرواسب من مسرحية شو، خصوصاً في الشخصيات، فهي تذكر أن نرسيس كان من صنع بيجماليون، لأنه هو الذي تعهده منذ أن كان طفلاً، لاح لنا التشابه بين نرسيس والحكيم واليزا شو). فايسمين تقول لنرسيس: (إني أعلم مكان بيجماليون من نفسك، فهو الذي وجدك طفلاً رضيعاً عند جدول من جداول الغابة، فآواك وأرضعك من لبان الماعز وربّاك). فشخصية نرسيس، هي شخصية اليزا بائعة الزهور في مسرحية شو التي التقطها هجنز، ليربيها تربية علمية... كما ثارت اليزا على هجنز في نهاية المسرحية: ... (أنت **الخطيئة التي كتب على كل فنان أن يحمل وزرها، الافتتان بالنفس... الافتتان بالذات).**
هكذا تصبح شخصية نرسيس شخصية رئيسة في المسرحية، مع أنه من المفروض أن يكون الصراع بين جالاتيا وبيجماليون صراعاً رقيقاً... في مسرحية شو تقول اليزا: (نعم أشياء بينت أنك كنت تعتبرني وتحس بأني أرقى من خادمة مطبخ، ولو أني واثقة أنك تعامل خادمة المطبخ، نفس المعاملة، إذا ما سمح لها بالدخول في غرفة الجلوس... إنك لم تخلع أبداً حذائيك في غرفة الطعام أثناء وجودي). وتقول أيضاً، (إنك لا تريدين أن أرجع، إلاّ كي أحضر لك خفيك، وأتحمل ثوراتك، وأعمل من أجل راحتك). يقابل هذه الثورة من جانب اليزا ضد هجنز... تمرّد آخر من جانب جالاتيا ضد بيجماليون، ولكنه أقل من الثورة، بحيث يمكن تسميته بالعتاب: (أيها العزيز بيجماليون: إنك تحاول منذ مدة أن تخاطبني في إهمال وخفة وقلة احتفال... إذا كنت تريد الاقتصاص مني، فثق أني قد استوفيت العقاب)، وتقول جالاتيا أيضاً: (ولكنك لم تحبني وأسدلت دوني ستار الصمت، كما تفعل الآلهة مع البشر). ويقول عزالدين إسماعيل: (اليزا تقابل جالاتيا، فصنع منها

تمثالاً لكنه لم يستطع أن يقتل فيها الروح نهائياً ومن ثم ثارت وخلعت عن نفسها ثوب التمثال، وانطلقت في الحياة مع فريدي، أما الحكم فقد أبقى على عنصر التمثال في الأسطورة من ناحية، وأضاف إليه هذه النظرية الثورية من ناحية أخرى... ومن ثم اشتملت في المسرحية على قصتين تتوازيان، لكي تؤديا إلى نفس الغاية: قصة التمثال وبيجماليون وقصة نرسيس وايسمين). ومع فارق هو عودة جالاتيا إلى بجماليون بعد هربها مع نرسيس، أما إليزا فقد رحلت مع فريدي، ولم تعد. هناك بين اليزا وجالاتيا واليزا ونرسيس وفريدي، ما يشبه التشابه شبه التام. أما الخلاف بينهما، فهو خلاف شكلي... هجنز فنان عصري، يستعمل علم اللغة في الوصول بمخلوقته اليزا إلى أرقى مستوى الكمال، لكن الاثنين يصطدمان مع مخلوقتيهما، نظراً لاتفاقهما في الهدف، فكل من بيجماليون وهجنز، يود أن يحتفظ بمرتبة الألوهية مع اختلافهما قليلاً: حيث أن بيجماليون يود أن يرتبط بمخلوقه ارتباطاً حلولياً، بينما نرى هجنز يرى أن يظل جالساً على عرشه، يتقبل فروض الولاء من مخلوقته اليزا، دون أن يفكر في الامتزاج بها، ومن هنا نرى أن بيجماليون، أكثر واقعية من هجنز، رغم الواقعية الشكلية التي تطغى على مسرحية شو، ورغم الرومانسية المفرطة في مسرحية الحكيم دون أن تفقدها طابعها الواقعي.

وقد كان من المفروض أن تكون شخصية بيكرنج في مسرحية شو، هي التي تقابل شخصية نرسيس، نظراً لموقعهما ووظيفتهما في المسرحيتين... ولكن الحكيم كما أسلفت قرأ مسرحية شو واستوعبها، فجاءت شخصيات شو، لتضيف عمقاً جديداً لشخصيات الحكيم، ولتكون رواسب في أفكار شخصيات الحكيم، دون أن تفقدها طابعها ... خذ مثلاً: في مسرحية الحكيم، نرى شخصية رئيسية، وهي شخصية بجماليون والتي قررنا سابقاً، أنها تقابل شخصية هجنز بوضوح تام... ومع هذا، فنحن نقرأ قول بيجماليون: **(كلا لقد تعبت أريد الآن أن أشعر أن هناك من يخلق لي، ويعطيني ويحدب علي**

ويمنحني)، هذا القول لبجماليون يذكرنا فوراً، بصوت السيد دولتل في مسرحية شو بعد انتقاله إلى الطبقة المتوسطة (مين قال له يعملني (جنتلمان)... كنت سعيد حر... الخلاصة أني بقيت عايش للناس التانيين مش لنفسي)، للمحامي للطبيب والأقارب، لكل هذه الفئات التي تنتفع بثروته... لقد أصبح السيد دولتل إلها جديداً، يهب مخلوقاته الكثيرة في طبقته الجديدة (المتوسطة)، بينما كان مخلوقاً، عندما كان في الطبقة الفقيرة، كانت جالاتيا وإليزا، فأصبح هجنز وبيجماليون... ولكنه لم يستطع أن يحتفظ بمرتبة الخالق كهجنز، ولم يستطع أن يحطم تمثاله وزوجته كبجماليون... لقد وصل السيد دولتل إلى هذه المرتبة (مرتبة الخالق)، وهي الانتقال من الطبقة الفقيرة إلى المتوسطة، وتمنى أن يرجع ثانية، ولكن بعد فوات الأوان، بعد أن أصبح (جنتلمانا)، واكتسب أخلاق الطبقة المتوسطة. ليس هناك إذن شخصية من شخصيات الحكيم، منقولة نقلاً حرفياً عن إحدى شخصيات شو، ولكنها رواسب من مسرحية شو، بقيت في أعماق الحكيم، توزعت على شخصيات دون نظام أو تخطيط مسبق، ودون أن تفقد أصالتها. ويمكن أن نقرر أيضاً أن هذا التأثر، هو التأثر الوحيد الذي يمكن أن تتقبله بين مسرحيتي الحكيم وشو. أما باقي المقارنات، فهي لاختلاف المسرحيتين في هدف كل منها، والتقائهما في الدوران. هو فكرة الأسطورة اليونانية، وهي (علاقة الخالق بالمخلوق)، ويمكن أن نراها بوضوح في المسرحيتين، ونستطيع أن نردها إلى منبعها الأسطوري، لا إلى تأثر إحداهما بالأخرى...

المصادر والمراجع

1. Bernard Show: Pygmalion –The Anglo Egyptian Bookshop– Cairo, 1967.
2. برنارد شو: بيجماليون، ترجمة وتقديم: جرجس الرشيدي – مسرحيات عالمية، عدد 45 – دار الكاتب العربي بالقاهرة، أبريل، 1967.
3. توفيق الحكيم: بيجماليون – مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز – القاهرة.

4. د. عزالدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر: دراسة مقارنة، ط2، دار الفكر العــربي، القاهرة.

5. د. محمد مندور: في الميزان الجديد – مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، ط3.

6. موسوعة الهلال الاشتراكية – دار الهلال بالقاهرة – 1968.

7. سامي خشبة: مجلة الآداب – بيروت: رسالة القاهرة: يناير 1969.

8. د. علي الراعي: مسرح برنارد شو، وزارة الثقافة، القاهرة، 1963.

9. رايموند وليامز: المسرحية من إبسن إلى إليوت – ترجمة: فايز اسكندر، وزارة الثقافة، القاهرة، 1963.

4. نيكولا فابتساروف... في البلدان العربية

أوضح إشارة تاريخية للشعب البلغاري في المصادر العربية، تعود إلى القـرن التاسـع الميلادي. وفي دائرة المعارف الإسلامية وجغرافية الأندلس وأوروبـا، وردت معلومـات مفادها: (أن البلغار جاءوا من سهول روسيا الجنوبية، ومنهم من استوطن حـوض نهـر الدانوب، وكونوا مع السلاف، دولة). ومن المصادر، المهمة (ابن فضلان) الذي أرسـله الخليفة (المقتدر بالله)، سفيراً إلى الخزر، إذ طلب ملك الخزر، إرسال معلم للاطلاع علـى الإسلام. وكثيراً ما سماهم: (الصقالبة)، كما زار بلغاريا، **ابن بطوطة**. وزارها **عبد الحميد الأندلسي** في القرن السادس عشر. وقد تحدث ابن فضلان عن أمير البلغـار الـذي زاره، وعن حياته التي أعجب بها، وتواضعه وحب الشعب له، نتيجة لأخلاقه وسجاياه العليـا. وكان للبلغار صلات تجارية مع البلدان العربية، فاستوردت الأنسجة والأسلحة والخـزف. وقد سماهم المؤرخ البكري، (البلغاريين من الصقالبة)، وقال إنهم يعرفون عـدة لغـات، وإنهم ترجموا الإنجيل إلى اللغة الصقلبية، وذكر وعورة بلادهم، وشموخ جبالهم، وقـوتهم، وقال إنها بلاد الخير، ولا يكون فيها جوع. كما وصف عاداتهم، وفواكههم، وطيـورهم، وأدوات الطرب، وبعض عاداتهم)[1].

وفيما بعد، أي في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، كانت الصـحافة العربية، تتابع أخبار بلغاريا السياسية والعسكرية، خصوصـاً في أعـوام: 1913-1912-1878، حيث يشير المؤرخون إلى أهم الأحداث البلغارية: (ففي القرن العاشـر، انتصـر البلغار على الصربيين، وبسطوا ملكهم في القرن الحادي عشر على مكدونيا والبانيا حـتى ضواحي الآستانة. وفي القرن الثاني عشر، تأسست الدولة (الفلاخية البلغارية). وسـقطت

---

* كُتب هذا البحث عام 1979، ونشر في مجلة (الحرية) الفلسطينية، بتاريخ 1985/8/11.

بلغاريا تحت الحكم العثماني، بعد معركة (قوصوه) سنة 1389، وأصبح البلقان كله تحت الحكم العثماني سنة 1453، وفي عام 1878، أعلنت روسيا الحرب على الدولة العثمانية من أجل بلغاريا، وهبّ الصربيون إلى مساعدتها وشاركوها في انتصارها. فعوّضتهم عن ذلك، في معاهدة (سان استفانو) عام 1878 بإعطائهم بلدة (نيش)، ومقاطعة (نوفي بازار). كذلك أعطت المعاهدة، إمارة بلغاريا، قسماً من مكدونيا على شاطئ بحر إيجة، وبلدتي: (فرانيا) و(بروت). وكانت النمسا من جهة أخرى، تزرع بذور الشقاق بين الصرب والبلغار. فقامت النمسا، تحاول إقناع الصربيين، بأن معظم سكان مكدونيا من الصربيين، قاصدة بذلك تحويل أنظارهم عن (البوسنة)، و(الهرسك)[2].

ويضيف هذا المصدر العربي الذي ألّفه أحد أعضاء الجمعيات العربية السرية عام 1913، شارحاً المعاهدات الدولية حول البلقان، فيقول: (كانت الحال في مكدونيا، تزداد سوءاً من يوم إلى يوم، فأصدرت الجمعيات الثورية في مكدونيا في أواخر نوفمبر 1911، منشوراً حولت فيه أنظار العالم إلى ظلم العثمانيين. واضطرت بلغاريا وصربيا إلى إبرام معاهدة سرية في 1912/3/13، ضد الدولة العثمانية، يعمل بها إلى آخر سنة 1920. وقد جاء في تلك المعاهدة أن تعطى الأملاك الواقعة شمالي (ستارا بلانينا) وغربها لصربيا، وأن تُعطى الأملاك الواقعة شرقي نهر (ستروما) لبلغاريا. وأنهما تلجآن إلى تحكيم القيصر في حل كل خلاف يقع بينهما، فقد اعترفت الدولة العثمانية – نتيجة مؤتمر لندن في 1912/12/16 – بضم مكدونيا وأبيروا وجزيرة كريت، وقسم من بلاد تراكيا إلى البلغار. وفي تلك الأثناء قامت الخلافات بين اليونان وبلغاريا. وكانت معاهدة 13 آذار 1912 بين بلغاريا وصربيا، تقضي بتحكيم قيصر روسيا في (قوما، وسكوبيا، ودبرا، وكيتشافو)، وتقسيمها بين الدولتين، ولكن صربيا انتهزت فرصة انشغال البلغار أمام (جتالجة)، وقالت إنها احتلت هذه المدن احتلالاً دائماً. وقد قبلت بلغاريا حكم القيصر

ورفضت صربيا. وفي 1913/8/10، أبرمت معاهدة بوخارست التي وضعت بموجبها خريطة البلقان على ما نعرفها قبل الحرب الأوروبية[3].

- نقول كل هذا، لأن **نيكولا فابتساروف، الشاعر البلغاري**، ولد في مدينة **(بانسكو) المكدونية - البلغارية، حسب (معاهدة بوخارست)**. ونقول هذا أيضاً، لأن مشكلة انفجرت ظهرت عام 1979 بين بلغاريا ويوغسلافيا حول الشاعر نيكولا فابتساروف بالذات، وهي مشكلة أثارها اليوغسلاف.

- وفي الثلاثينات من هذا القرن، تابعت الصحافة العربية أخبار بلغاريا. وبدأ دور **الأحزاب الشيوعية العربية**، يبرز من خلال الحَمْلة التضامنية العالمية مع الاتحاد السوفياتي ضد صعود الهتلرية. ففي أوائل عام 1938، نشر الحزب الشيوعي السوري (سورية ولبنان)، خطاب (جورجي ديمتروف) الذي ألقاه عام 1935 أمام الكومنترن. وقدم للطبعة العربية، (خالد بكداش)، الأمين العام للحزب الشيوعي السوري، لهذا الخطاب، بمقدمة طويلة، يشرح فيها حياة ديمتروف البلغاري النضالية، ويقول في نهاية المقدمة[4]: (خطاب ديمتروف لكل شعوب الدنيا، فهو لي ولك يا أخي العربي، كما هو للصيني والياباني والألماني والفرنسي. إن ترجمة هذا الخطاب إلى اللغة العربية، حدث ذو أهمية كبرى). ومنذ منتصف الخمسينات، بدأت حركة الترجمة مباشرةً من البلغارية إلى العربية، أو ترجمة الأدب البلغاري عن الإنجليزية والفرنسية: ترجمت قصائد **(خرستو بوتيف)** عام 1956، وبعض قصائد **(نيكولا فابتساروف)** عام 1957. وفي السبعينات تمت قفزة نوعية في حركة نقل الأدب البلغاري إلى العربية: فترجمت قصص: **(إلين بلين - ايفان فازوف - يوردان يوفكوف - نيكولاي خايتوف...** وغيرهم). وظهر (الديوان البلغاري) من ترجمة (فؤاد الخشن)، كما ظهرت مختارات شعرية بلغارية، بعنوان (سيف دمشق) من ترجمة (أحمد سليمان الأحمد)، وهو متزوج من بلغارية. كم ظهرت مختارات من شعر (لوبومير

ليفتشف). ولعل الفضل في ذلك، يعود إلى نشاطات: أحمد سليمان الأحمد – ميخائيل عيد – حسين راجي من سوريا، وفؤاد الخشن من لبنان، وكمال بطي، ورشيد ياسين من العراق، وغيرهم. ولعل سوريا هي البلد الأكثر اهتماماً بترجمة الأدب البلغاري، كما أن لبنان، هو الأكثر اهتماماً بنيكولا فابتساروف.

ولكن لابدّ أن نشير إلى أن عدداً من الترجمات إلى العربية، تمّت عن طريق الفرنسية، وروجعت من قبل بلغار لا يجيدون العربية، أو من قبل عرب لا يجيدون البلغارية[5].

ومنذ عام 1967، ازدادت حركة المبعوثين العرب إلى جامعات بلغاريا، (ولكن معظم الدارسين كانوا يميلون إلى دراسة المواد العلمية. أمّا عدد المبعوثين إلى أقسام العلوم الإنسانية والأدبية، فهو قليل جداً، على سبيل المثال: لم يتخرج أي طالب (دكتوراه) عربي في كاتيدرا الأدب في جامعة صوفيا، حتى العام 1981، ولم يحصل سوى طالب واحد على درجة البكالوريوس في الأدب قبل هذا التاريخ. ومع هذا فقد نشطت البعثات التعليمية إلى بلدان أوروبا بعد عام 1967. وخصوصاً في السبعينات... بعد انحسار موجة العداء للاشتراكية التي كرستها بعض الأنظمة العربية في الخمسينات والستينات. كذلك بسبب ازدهار العلاقات العربية مع البلدان الاشتراكية في جانبها السياسي والاقتصادي والثقافي والعسكري.

* * *

– ولد الشاعر البلغاري المكدوني نيكولا فابتساروف في مدينة (بانسكو) المكدونية البلغارية عام 1909. وناضل في الجناح العسكري للحزب الشيوعي البلغاري، وهو متأثر إلى حد كبير بلغة (ماياكوفسكي) الشعرية، ويعتبر أحد شعراء المقاومة العالمية. وقد أصدر ديوانه (أغاني الموتور) عام 1940. واستشهد على أيدي الفاشيين، حيث أعدم في 1942/7/23، بعد محاكمة شكلية، وترجمت أشعاره إلى ما يزيد عن خمسين لغة أجنبية.

صدرت أول ترجمة عربية لمختارات من أشعار (نيكولا فابتساروف) في بيروت عـام 1957، تحت عنوان (فابتزاروف شاعر بلغاريا الشهيد)، وقد تضمن الكتاب — 15 قصيدة من قصائد شعر فابتساروف، ترجمها أحمد سليمان الأحمد، مع مقدمـة مترجمـة كتبـها البلغاري (نيكولا شميرجيلا). وعلى الأرجح أنّ الترجمة، تمت عن الفرنسية، وروجعت من قبل بلغار، يعرفون قليلاً من العربية (زوجة المترجم) وهذا مجرد تكهن. وقد حافظت هذه الترجمة على روح النص بلغة عربية سليمة. ولكن وقعت في بعض الأخطاء في التفاصـيل. وقد أجرى الأحمد مقابلات صحفية مع (إلينا فابتساروف)، وهي والدة الشاعر الراحـل، و(بويكا فابتساروف) زوجته. ويمكن وصف هذه المقابلات بأنها مفيدة. ورغـم تشـابه الآراء بين ما كتبته الأم والزوجة عن فابتساروف في كتبهما الصادرة بالبلغارية، إلاّ أنـي رأيت أن أُورد موجزاً لأحاديث المترجم معهما، ذلك لأنه أحياناً تختلف الإجابات، لكون الأحمد أجنبياً، ومن المؤكد أن الإجابة لصـحيفة بلغاريـة تختلـف. تقـول الأُم إلينـا ڤابستاروفا[6]: (إن موجة من الفرح الصافي تغمرني، عندما أسمع العالم يتحدث عن ابـني، وقد يدهشك ما سأقوله لك: لم أشجع فابتساروف أول الأمر، فتربيتي الجامـدة لم تكـن تفسح لي مجالاً، كي أفهم المغزى الرائع لنضال فابتساروف ورفاقه. ولكـن ڤابسـتاروف استطاع أن يقنعني أنه يناضل في سبيل هدف نبيل عظيم، هو سعادة الجماهير الشعبية، ولم يكن فابتساروف على وفاق مع والده أيضاً من الناحية السياسـية، وقـد سـبب لـه انفعالات عنيفة، عبر عنها في قصيدته (تاريخ)، ومات زوجي عام 1939، ولم يكن علـى وفاق مع ولده. لقد أطلق الهتلريون النار على ولدي... أما العزاء، فقد وجدته في المصرع نفسه. كان بين أيدي جلاديه مصفراً، ولكنه كان شامخ الرأس، وقبل النطـق بـالحكم المشؤوم، أخرجوني أنا وزوجته من القاعة. ابتسم لي (أن لا تبكي واثبتي)، ولم أبـك بعـد ذلك. كان فابتساروف يعمل، لكي تهبط الجنة إلى الأرض).

أما الزوجة – بويكا ڤابتساروفا – فقد حددت تاريخ بداية علاقتها بفابتساروف، وقالت: (قابلت فابتساروف في الثامن والعشرين من آب عام 1932 في احتفال شعبي في مدينة (باراكوفو)، حيث كان يعمل في المصنع. وكنت آنذاك طالبة في المدرسة الثانوية. ولم أكن أنا الوحيدة التي اجتمعت به، كنا مجموعة من الطلاب والطالبات، أردنا أن نشاهد فابتساروف، وأن نسمع شيئاً من أشعاره، وقد خصني باهتمام متميز، تناول طعام الغداء معي... حيث قرأ لي بعض أشعار يافوروف... وغيره، وكانت بداية الحب. وفي شهر شباط 1934 وقّعنا عقد زواجنا). وتعلق الأم على هذا الزواج قائلة: (... كنت أحب أن يتزوج ابني، امرأة أعرفها في القرية ولذلك احتفظت بموافقتي، عندما حدثني عن هذه الغريبة من (بلاغويف غراد)، ولكن عندما تأكدت أن ابني يعرفها ويحبها، رضيت بالأمر الواقع. وعندما رأيت الزوجة، أعجبتني طيبتها. ومن ذلك الوقت بدأت أحبها). وتضيف الزوجة – بويكا: (لم أكن أعلم أنه شيوعي، كل ما كنت أعرفه، أنه تقدمي. وبعد سنة من زواجنا. بدأ فابتساروف يعود إلى البيت متأخراً، ثم أدركت أنه يجتمع إلى رفاقه في الجبل. وفهمت أنه شيوعي). وتعلق الأم: (لم تكن بويكا، عضواً في الحزب الشيوعي، ولكنها صنعت كل ما في وسعها أن تصنعه... وكانت توافقه على خططه ونضاله).

أما حول شعره، فتقول بويكا: (كان يأخذ بعين الاعتبار آراء الناس في كل ما يكتبه. يقرأ لي شعره ولأصدقائه، ويستمع باهتمام إلى الملاحظات، ولكنه يحتفظ برأيه. ولقد قلت له ذات مرة أن لا يستعمل في شعره بعض (الكلمات القاسية الفظة)، ولكنه كان يقول لي إنَّ عليه أن يصور الحياة، كما هي: بقسوتها وفظاظتها. ولذلك يلجأ لمثل هذه التعابير والألفاظ. وتؤكد الأم، حقيقة تواصله مع جمهوره الصغير، فتقول: (كان ابني يحب أن

يسمع رأي أقاربه في شعره، وعندما طبع ديوانه (أغاني المحرك)، جمع الأهل، وقرأ الديوان عليهم)[7].

هذا ملخص للأحاديث التي أجراها المترجم الأحمد مع والدة الشاعر وزوجته عام 1957. وقد أصبحت المعلومات الواردة في الأحاديث، بالإضافة لمقال الناقد البلغاري (شمير جيلا) الذي ترجمه الأحمد، ونشره مع المختارات الشعرية — هي المصدر الوحيد في اللغة العربية للذين تحدثوا عن فابتساروف في الندوات التي أقامتها جمعية الصداقة اللبنانية — البلغارية، تخليداً لذكرى فابتساروف في بيروت.

لقد تحدث مقال (شمير جيلا) عن حياة فابتساروف، وكيف ردد هو ورفاقه، النشيد البلغاري: (من يسقط في معركة الحرية... لن يموت أبداً)، ولأن (شمير جيلا)، لم يذكر الشاعر الذي كتب هذه الأبيات، لأنها مشهورة جداً، ويعرفها كل طفل بلغاري، فإن بعض الكتب العربية، أخطأت حين نسبتها لفابتساروف، لأنّ هذه الأبيات من شعر (خرستو بوتيف).

ولأن مترجم قصائد فابتساروف، أحمد سليمان الأحمد، كتب اسم فابتساروف على الشكل التالي، (فابتزاروف). فقد ظلّت بعض المصادر العربية، بل معظمها تخطئ في صحة لفظ اسم الشاعر. والأصح أنه ليس بحرف السين ولا بحرف الزاي، بل يوجد حرف بلغاري بينهما، هو (تسي). وفي عام 1959، نشرت مجلة (الطريق) — المجلة النظرية للحزب الشيوعي اللبناني، مقالاً عن حياة فابتساروف — أعدته هيئة التحرير، والحقيقة هي أن هذا المقال، عبارة عن تلخيص حرفي لمقال شمير حيلا[8]. وفي عام 1960، تنشر (الطريق) مقالاً مترجماً (إفريم كرانفيلوف)، بعنوان: (الشعر البلغاري الحديث). وهو مقال يتحدث عن الشعر البلغاري قبل وبعد 9 أيلول 1944. ويأتي ذكر فابتساروف في جملة

سريعة: (لم يكتف فابتساروف بتمجيد المعركة، بل وقّع معظم أشعاره بدمه، عندما سقط تحت رصاص الفاشيين)[9].

وفي عام 1971 تنشر مجلة (الطريق)، وقائع ندوة أقيمت في ذكـرى فابتسـاروف في بيروت. وأثبتت (الطريق) كلمتين: الأولى بعنوان (من وجوه الواقعية الإنسـانية في شـعر فابتساروف) لفائق رجي، يقول فيه: (لولا إيمان فابتساروف بقوى الغد، لزاغت صـورة الفردوس في عينيه، وانمحى المدى الأزرق الذي هو اللون الأساس في لوحة شعره). وإذا ما دققنا النظر في كلمة رجي، فإنها لا تعدو أن تكون نقلاً عن مقال شمير جيلاً. أما الكلمـة الأخرى، فهي (لسليم مكرزل) التي تحدث فيها عن حياة فابتساروف بالتفصيل، واستشهد بمقتطفات من أشعاره. وهي أيضاً تلخيص حرفي لمقال شمير جيلا، كذلك يقول مكرزل في نهاية كلمته: (وفي السادس من تموز 1942، بدأت المحاكمة وكانت الأحكام معدة مسبقاً، فحكم على الشاعر بالإعدام رمياً بالرصاص، ونفذ الحكم في التاسعة مساءً)[10]، مما يوحي أن الإعدام، تم في نفس يوم النطق بالحكم في المحكمة. والأصح أن **الإعدام، تم يـوم 23 تموز 1942.**

وفي نفس العام 1971، تنشر (الطريق)، ترجمة قصـيدتين لفابتسـاروف، همـا[11]: (وداع) و(الكفاح بدون هوادة) من ترجمة فؤاد الخشن. ولدى مراجعتنا الترجمة مع الأصل البلغاري[12] وجدنا فوارق كثيرة بين الأصل والترجمة. فقـد أضـاف المتـرجم ألفاظـاً وعبارات، ليست موجودة في الأصل البلغاري، رغم أنه حافظ على الروح العامة للنصين. ويبدو أنه ترجم القصيدتين عن الفرنسية. وفي عام 1973، صدرت مختارات مـن الشعر البلغاري، تحت عنوان (الديوان البلغاري) لـ 46 شاعراً. وقد ترجمهـا فـؤاد الخشـن، وراجعها رشيد ياسين. يقول المترجم في المقدمة[13]: (لا أعلم لماذا رحت أعمـل عامـاً كاملاً في ترجمة الشعر البلغاري، وما الذي جذبني إليـه: ثوريتـه، صـدقة، أم بسـاطته

الفولكلورية النابعة من خضرة الريف البلغاري الساحر. يتحدث إفريم كرانفيلوف في مقدمته القيمة لمجموعة الشعر البلغاري المترجمة إلى الفرنسية، عن (**الصعوبة التي تلاقيها الروائع عندما تقفز حاجز اللغة، بينما تترجم الآثار الرديئة بسهولة**). كل ذلك لم يقنعني أن الترجمة خيانة، ويقول فؤاد الخشن: كل ما أعلم أن المناسبات التي جمعتني بسفير بلغاريا في لبنان – اناني بانوف – والملحق الثقافي دوبري دوبريف، وأمين سر جمعية الصداقة اللبنانية – البغارية خليل نَعّوس، وأخيراً الشاعر العراقي رشيد ياسين الذي ترجم لي نثراً عن البلغارية قصائد الرواد، وأسمعني إيقاعها في لغتها الأم... كانت مناسبات سعيدة، أتاحت لي أن أقدم للقارئ العربي، فكرة عن شعر شعب، أحسست أن بيننا وبينه الكثير من أواصر القربى).

أما المدقق رشيد ياسين الذي راجع الترجمة مع الأصل البلغاري، فيقول: (لا أحابي الشاعر فؤاد الخشن، إذا قلت له إنه كان يدهشني حقاً، بقدرته على تخطي مصاعب الترجمة، والعثور على أشد الإيقاعات ملاءمة للأصل، وأفرغ المعاني في لغة شعرية صافية مرنة، حتى ليخيل إليك – لولا ما في هذه القصائد من مزاج خاص – أنك إزاء شعر عربي أصيل).

ويهمنا هنا ما قدمه المترجم من شعر فابتساروف، فقد ترجم له ثلاث قصائد هي: (أغنية إلى الرفاق)، (وداع)، (النضال بدون هوادة).

وحول هذه الترجمة نقدم الملاحظات التالية:

أولاً: يبدو أن الترجمة، تمت عن الفرنسية مع مراجعتها على الأصل البلغاري.

ثانياً: تختلف ترجمة قصيدة (النضال بدون هوادة) عن ترجمتها السابقة في مجلة (الطريق) لنفس القصيدة، فالترجمة الجديدة أفضل

ثالثاً: وقع خطأ في تاريخ صدور ديوان (أغاني الموتور)، حيث ذكر المترجم أنه صدر عام 1920، والمعروف أنه صدر عام 1940.

رابعاً: أعتقد جازماً أن الترجمة النثرية هي الأفضل، ذلك أن محاولة نظم القصيدة المترجمة نثراً إلى شعر موزون، وفق الأوزان العربية، قد أوقع المترجم في التكلف والصنعة أحياناً... وأحياناً أخرى في إضافة ما ليس موجوداً في النص الأصلي. كذلك استخدامه للقوافي غير العفوية، واستبدال كلمة أصلية، بكلمة مشابهة ليست مطابقة في المعنى، وذلك لكي ينضبط الوزن. ففي هذه الترجمة الموزونة، **فقد الشعر من قيمته الأصلية مرتين: الأولى في الترجمة من البلغارية والفرنسية إلى العربية، والثانية في تحويل الترجمة النثرية إلى شعر عربي موزون.**

ولهذا نقول بشأن ترجمة فؤاد الخشن لقصائد فابتساروف، أنها نجحت في الترجمة من البلغارية والفرنسية إلى العربية. ولكنها وقعت في رتابة واصطناع، حين أعادت صياغة القصائد من إيقاع النثر إلى الوزن العربي. ومع ذلك، فإن الجهد الذي قام به المترجم هو جهد مضاعف.

- وإلى هنا يتضح لنا ما يلي:

1. إن - 15 قصيدة فقط - من شعر فابتساروف، ترجمت إلى العربية. رغم أن أحمد سليمان الأحمد، نشر طبعة ثانية من ترجمته لـ 14 قصيدة تحت عنوان (أغاني المحرك)... دون أن تشمل كل قصائد ديوان (أغاني الموتور).
2. ظهرت عدة ترجمات مختلفة لقصيدة واحدة. وقد ظهر الفارق بين هذه الترجمات أولاً. وظهر ثانياً اختلافها عن الأصل البلغاري.
3. يبدو لي أن معظم الترجمات، تمت دائماً عبر وسيط، ولهذا وقعت في عدم الدقة أحياناً.

4. يعود الفضل الأول لتعريف القراء العرب بنيكولا فابتساروف إلى المترجم أحمد سليمان الأحمد الذي ترجم بعض قصائده عام 1957. وظلت مقالة شمير جيلا المترجمة إلى العربية، هي المرجع الوحيد للذين كتبوا عن فابتساروف.

5. تميزت الكتابة عن فابتساروف في المصادر العربية، بالانطباعات العاطفية، التي تمجد — فابتساروف البطل الشهيد، ونقل شواهد من شعره، دون التطرق إلى قصائده الأخرى، ودون أن تنشر أية مقالة، تدرس شعر فابتساروف من حيث بنيته الجمالية. وظلت المقالات ذات طابع إنشائي. رغم أن كل الذين كتبوا عن فابتساروف، كتبوا باحترام وحب لهذا الشاعر. ولكن دون أن تنشر دراسة واحدة نقدية عن شعره.

6. هناك مقالة واحدة، تشير إلى مواضيع فابتساروف الشعرية، ولكنها ظلت هي الأخرى ذات طابع صحفي، والمقالة (لمجاهد عبد المنعم مجاهد) في مجلة (الثقافة الوطنية) في بيروت عام 1958. وهذه هي ملاحظاتنا حول هذه المقالة[14].

أولاً: يبدو أن الكاتب هو الوحيد الذي لم ينقل عن مقالة شمير جيلا.

ثانياً: أعتقد أنه استمد مادته من أحد المراجع الإنجليزية أو الفرنسية، رغم أن الكاتب لم يذكر مصادر مقالته. ورغم أن النصوص الشعرية المترجمة في ثنايا المقال، ليست دقيقة. وهناك إضافات من المترجم إلى الأصل.

ثالثاً: الفقرة الوحيدة التي يقدمها الكاتب حول شعر فابتساروف، هي قوله: (أما من الناحية الفنية، فيعد شعر فابتساروف، **شعراً واقعياً**، قائماً على أساس النظرة الواقعية للحياة. وهذا يجعله يفتح أبواباً جديدة في انتقائه للتجربة، ولتسليط الأضواء عليها... فمن لحظة في منجم إلى زيارة لسينما إلى مقتل فرنانلس... وقد لجأ الشاعر إلى تصور الجزئيات ومتابعتها، وهو يعرف الشعب الجديد الذي يتوجه بإنتاجه الشعري له، ومفهومه الجديد للحياة... وهو دائماً بطل عظيم في شعره، وما

ذلك البطل إلاّ العامل المناضل الذي يبحث في كفاحه عن السلاح والحب... ومن ثم نجد في شعره، ملامح الحكمة والبساطة والغنائية التي نجدها في الشعر الفولكلوري)، وهذه الفقرة – كما نرى – مليئة بالأوصاف العامة غير المحددة نقدياً، وتصلح لوصف أي شاعر مناضل.

رابعاً: وقعت المقالة في بعض الأخطاء التاريخية في سيرة الشاعر الذاتية، منها قول الناقد، (أبحر فابتساروف إلى الشرق، وزار الإسكندرية، وبيروت عام 1931). والأصح أن زيارة فابتساروف، تمت عام 1932، وليس عام 1931.

* * *

ومن المعروف أن نيكولا فابساروف، كان عاملاً في مناجم ومصانع. ثم درس في الكلية البحرية في ڤارنا. وكطالب، كان عليه أن يجري دراسة تطبيقية على بحر الواقع، ولهذا سافر مع مجموعة من زملائه إلى بحر الشرق، حيث زار بورسعيد والاسكندرية وبيروت وحيفا.

عن هذه الرحلة إلى الشرق، اكتفت المصادر العربية بنقل فقرة عن مقال شمير جيلا التي تقول: (وفي رحلات فابتساروف الطويلة، وتوقفه في مرافئ القُسطنطينية، وفاما غوستا، وبيروت وبورسعيد، والاسكندرية، كانت عيناه تعبّان عبّاً من هذه المشاهد الجميلة، آنا على امتداد الشواطئ الغربية المحزنة، وآنا آخر من وجوه الشعوب المستغلة المسترفة. وهو يذكر مناقشاته مع رفاقه، ويرى في مشاهداته، تكملة لتلك المناقشات التي تدور على ظهر السفينة التدريبية. وهو إذ تتسلل أمامه المناظر التي يعرضها العالم الرأسمالي في الإسكندرية وبورسعيد، يرى حياة الإسكندرية العابثة المسرفة، والفقر المدقع الذي يعيش فيه الشعب العربي في بورسعيد، وسط الترف الفاجر الذي ينعم به المستعمرون البيض).

هذه هي الفقرة الوحيدة عن الرحلة الشرقية لفابتساروف في المصادر العربية. ولهذا نستكمل الصورة عن هذه الرحلة بالعودة إلى المصادر البلغارية، وقد تمت هذه الرحلة بين 25 نيسان 1932، و3 حزيران، 1932:

- يقول - هالي تشو شكوف، في وصف الرحلة: (كتقنيين متمرنين في السنة الرابعة، صعدنا سطح الباخرة (بورغاس)، وكان ذلك في الخامس والعشرين من نيسان عام 1932، وفي بداية الأمر، شعرنا ببعض الإهانة، لأنهم لم يسمحوا لنا بتناول الطعام مع الضباط، حيث سبق لأحد رفاقنا أن أثار شغباً في الباخرة، وكان ذلك، سبباً لفصلنا عن طاقم الضباط. كانت الباخرة تحمل حجاجاً إلى القدس، هبطنا في استامبول، وتجولنا في المدينة، ورافقنا أثناء تجوالنا، أفراد الطاقم الأدنى مرتبة، وكنا نرتدي البزات الرسمية). وفي بداية أيار 1932، وصل الشاعر بحراً إلى الإسكندرية: (وفي الإسكندرية، تجولنا نحن الاثنين أنا وفابتساروف: دخلنا باراً إيطالياً، وجلسنا وحيدين، وإلى جانبنا كانت تجلس امرأة ثرية تعد ليراتها، حينئذ علق فابتساروف: (انظر كيف يعيش الناس، ونحن نكدح طيلة النهار)!!. ثم جاءت امرأة ثملة، فاختارت فابتساروف، ورمت بنفسها عليه، فردها على اعقابها متحرجاً، وفي اليوم الثاني تجولنا في الشارع المحاذي للحمامات. وبمحاذاتنا كانت تعبر السيارات والأطفال مع مربياتهم. إزاء هذا المشهد تحدثنا في مشاكل اجتماعية. وقد أثار انتباهنا ذلك التنافر بين الفقراء في أطراف المرفأ، والأثرياء الغارقين في النعيم والراحة، الأثرياء الذين نصادفهم، يتجولون في الشوارع أو يخمرون في الحانات. هذا الأمر أثار رغبتنا في النقاش فقال فابتساروف: (هؤلاء ليسوا ببشر، إنهم وحوش). وأخذ فابتساروف يكتب مذكراته تحت عنوان: (انطباعات من باخرة بورغاس)، وكانت الخاطرة الأولى عن مدينة الإسكندرية، وقد افتتحها بالتعبير التالي: (هنا نحن نمضي مشدودين إلى ابتعادك

السرابي، مسحورين بالتوق الأبدي إلى المجهول، وأرواحنا ستظل ساكنة في أساطير أمواجك، مأخوذين بالعطش، العطش إلى اللامرئي).

وفي الطريق إلى مرفأ بور سعيد، كتب فابتساروف، انطباعاته عن هذا الطريق البحري تحت عنوان (بحر مكشوف)، يقول: (قوس من الدخان يحزم المدى. ليس قوساً كالذي نركض وراءه بعد المطر في طفولتنا. إنه قوس من دخان يتضاءل حتى يتحول إلى نقطة عصيّة على النظر، وما تلبث أن تكبر بسرعة، لتأخذ شكلاً هلامياً، تتضح ملامحه لترسم هيئة باخرة، إلى أين؟... إلى بور سعيد. عمودان من دخان يظهران بوضوح تام. ويعبر مركبنا بعيداً، ويمضي إلى هناك، وفي داخلي، ينمو الانتفاض الذي كان قد ولد على مقاعد الدراسة).

وإلى بيروت، تصل السفينة (بورغاس)، والشاعر فابتساروف على متنها. وهناك يعلم الطاقم، بمقتل رئيس الجمهورية الفرنسية، (بول دومير).

وبعد ذلك يصل الشاعر إلى مدينة حيفا الفلسطينية: (وصلنا حيفا. وهنا هبط المؤمنون البلغار من الباخرة بورغاس، ومضوا للحج إلى القدس، وتوقفت الباخرة لعدة أيام في انتظار المسافرين من الحجاج. وأثناء التوقف، عمل الطاقم التكنولوجي على إصلاح الآلات. وفي الفراغ كنا نتجول في مدينة حيفا[15]. تتميز مدينة حيفا الفلسطينية بجمال خاص على ساحل المتوسط، حيث تطل جبال الكرمل الساحرة عليها، فقد رأى فابتساروف الأسوار التاريخية للمدينة، وزار الأماكن الأثرية. دخل إلى ساحة الخناطير، والسوق البلدي، وزار الجوامع العتيقة وقبة عباس. لقد ناقش فابتساروف الناس العادين من الفلسطينيين حول أوضاعهم المتردية، تحت الاستعمار البريطاني. وفي عام 1932، أي عام الزيارة الشرقية فابتساروف، انعقد في فلسطين مؤتمر الشبيبة الفلسطينية، وفي نفس هذا العام تأسس حزب الاستقلال.

- ونعود مرة أخرى إلى المراجع العربية التي اهتمت بشعر وحياة نيكولا فابتساروف، ففي جريدة (النداء) اللبنانية، نجد مقالاً بعنوان: (فابتساروف: الشاعر البلغاري، والبطل القومي)، وهو مقال يردد ما قاله شمير جيلا. وفي مصر، نجد مجلة (مصر)، تنشر قصيدة (تذكار)، وقصيدة (إيمان) عام 1954، وذكريات عن الشاعر. وفي العراق، كتبت المقالات التالية:

1. رشيد ياسين: سيرة ذاتية – فابتساروف: (صحيفة الرأي العام) – بتاريخ 1960/1/2.
2. صلاح خالص: كلمة بمناسبة الذكرى الخمسين لميلاد فابتساروف – بتاريخ 1960/1/2، (صحيفة الرأي العام).
3. صحيفة (البلاد): فابتساروف الشاعر الثوري البلغاري، بتاريخ 1959/7/20.

وفي تونس، ترجم محمد السالف الحمروني، قصيدة وداع، ونشرها في مجلة (الفكر) عام 1958. وكتب (سعيد حورانية) من سوريا في (ذكرى فابتساروف العظيم)، وترجمت (سلافة حجاوي) من فلسطين، عدداً من قصائد فابتساروف، ونشرتها في (صحيفة النور)، بتاريخ 1957/7/12.[16]

وتتصف هذه الكتابات، بما يلي:

1. كتابات عاطفية سريعة، ذات طابع احتفالي، غلب عليها الأسلوب الانطباعي.
2. أعيدت ترجمة قصائد،سبق ترجمتها، وتم التركيز على فابتساروف البطل،وليس الشاعر.
3. ظل الخطأ الواحد يتكرر، بسبب نقل الكتاب عن بعضهم، دون الرجوع إلى البلغارية.
4. لم تكتب دراسة نقدية واحدة لشعره.
5. لم يتعرض الكتاب إلى رحلة فابتساروف المشرقية، واكتفوا بترديد ما ورد في مقالة شمير جيلا.

* * *

- في أول اكتوبر عام 1979، انعقد مهرجان عالمي كبير بمناسبة عيد الشعر البلغاري، وقد كرس المهرجان للذكرى السبعينية لميلاد فابتساروف. وحضر المهرجان إضافة للشعراء البلغار، 19 شاعراً أجنبياً من كافة أنحاء العالم، من بينهم ثلاثة[17] شعراء عرب: عزالدين المناصرة (فلسطين)، وحسن عبد الله، وشوقي بزيع (من لبنان). وقد افتتح المهرجان، الناقد الأكاديمي، بانتلي زاريف – رئيس اتحاد الكتاب البلغار، وألقيت في هذا المهرجان، كلمات من الشعراء البلغار والأجانب في قاعة ضخمة في بلاغويف غراد. وفي اليوم التالي انطلقت الحافلات، تقل الشعراء من مدينة بلاغويف إلى عدد من المدن البلغارية لإلقاء الشعر. وكانت حصة الشعراء العرب مع عدد آخر من الشعراء الأجانب، هي الإلقاء في مدينة (بانسكو)، مسقط رأس فابتساروف، وفي أمسية الصباح، ألقى الشعراء شعرهم على عمال مصنع الكراسي، وفي المساء احتشد مئات من الطلبة والمثقفين والأهالي في ندوة جماهيرية في إحدى قاعات بانسكو الكبيرة، وألقى الشعراء كلماتهم وقصائدهم. ألقى المناصرة قصيدته (جفرا) وألقى شوقي بزيع قصيدته (أيمن)، وألقى حسن عبد الله قصيدته (أجمل الأمهات). والقصائد الثلاث، اشتهرت خلال الحرب اللبنانية. وقوبل وزن وإيقاع الشعر العربي، بإعجاب وتصفيق من قبل الجمهور. إذ كان الشاعر الأجنبي يلقي بعض مقاطع قصيدته، بلغته الأصلية، ثم يقوم المترجم بقراءة الترجمة الكاملة للقصيدة. وقد حضر الندوة المرحوم بوريس فابتساروف شقيق الشاعر، ورراينا فابتساروفا، شقيقة الشاعر، وهي ما تزال تعيش في بانسكو. عن هذا الاحتفال العالمي، كتبت الصحافة العربية في شهري أكتوبر ونوفمبر عام 1979. وقد كتب شوقي بزيع مقالاً انطباعياً عن رحلته الأولى لبلغاريا في صحيفة (السفير) اللبنانية، ومما قاله: (تصل إلى بانسكو، المدينة الراقدة تحت قدمي جبال البيرين العظيمة، ومسقط رأس فابتساروف، تعرف سر ذلك الحنان الوحشي والوداعة القاسية في قصائد الشاعر، تكتشف

في بانسكو، مسألة غريبة ومثيرة، وهي أن هناك خلافاً عميقاً بين اليوغسلاف والبلغار، حول هوية فابتساروف. فبينما يتمسك البلغار بشاعرهم المناضل، مثبتين نسبه البلغاري. يدعي اليوغسلاف مايلي: ليس ڤابتساروف مكدونياً فحسب، بل إنّ مسقط رأسه مدينة بانسكو، هي مدينة مكدونية يوغسلافية. ولهذا أقام اليوغسلاف بدورهم، احتفالات موازية في آب 1979، وأمسيات تخليداً للشاعر نفسه. وفي تلك الأمسية في بانسكو، وقعت حادثة طريفة: قام مدير الاحتفال، وهو شاعر بلغاري معروف، يفند ادعاءات اليوغسلاف، ويثبت بطلان حججهم، مؤكداً بعصبية، أن (بلغاريا لا يمكن أن تتخلى عن شاعرها). ثم جاء دور الشاعر الفلسطيني عزالدين المناصرة في الكلام، فقال في مستهل كلمته مازحاً: أيها الرفاق البلغار، أيهال الشعراء البلغار: إننا كفلسطينيين، نعتبر فابتساروف، شاعراً فلسطينياً).[18]

فضجت القاعة بالضحك والتصفيق. أما الشاعر البلغاري **فلاديمير جولف**، (مدير الحفل) فعلّق على قول المناصرة، مازحاً أيضاً: (نخشى أن ينضم الفلسطينيون إلى اليوغسلاف في المطالبة بفابتساروف)[19].

قبل ذلك كانت جريدة (النداء)، اللبنانية، قد نشرت مقالاً بعنوان (حكاية يوغسلافية غربية حول انتساب فابتساروف)، قالت فيه[20]: (منذ بداية طريقه الشعري، كان فابتساروف متدفقاً ومتوتراً ودرامياً تحت تأثير التراث الشعبي وشعر بافوروف، الذي كان يشكل أكثر النقاط حداثة في الأدب الكلاسيكي. في قصائد فابتساروف المبكرة تبرز أساطير جبال البيرين وحكايات الهايدوك التي كتب عنها تحت تأثير أفكار يافوروف. لكنه سرعان ما استجاب لضربات زمنه، فمزج مثل الحرية الوطنية، بالأفكار والأحاسيس التي تفصح عن الحقيقة الاجتماعية الراهنة. في شعر فابتساروف، تتجلى طبيعة بلغاريا. بهذا المعنى لا يمكن فهم بتساروف، دون انتهائه إلى تقاليد الشعر الثوري، وبهذا المعنى، هو وليد

ثقافة وطنه البلغاري". وصل نزار مروة كاتب المقال إلى القضية المثارة، فقال: "لكن الاحتفالات السبعينية لفابتساروف، تمر هذه المرة بقصة غريبة، تتعلق بانتمائه الجغرافي. فقد أقيمت بعض النشاطات الأدبية في مدينة (ستروغا) اليوغسلافية، حيث أقيمت الليالي الشعرية ما بين 23 و29 من آب 1979، وذلك احتفالاً بذكرى ميلاد فابتساروف – اليوغسلافي المكدوني، ويبدو أن هذه القصة، ليست جديدة، ففي عام 1968، أثيرت هذه القصة وقد نشرت صحافة سكوبيا في تلك الفترة، أخباراً مفادها أن شعر فابتساروف، قد ترجم إلى لغته الأم (المكدونية) في مكدونيا".[21] ويورد الكاتب، رد إلينا فابتساروفا والدة الشاعر على هذا الادعاء، وبيان اتحاد الكتاب البلغار، كذلك بيان عائلة فابتساروف. لذلك – يقول نزار مروة – "تبدو هذه الحكاية في غاية الغرابة".

وحول هذه القضية، ووفق معرفتنا الأكيدة والتفصيلية بحياة فابتساروف وشعره، نقول رأينا فيها:

أولاً: ولد فابتساروف في مدينة بانسكو المكدونية التابعة لبلغاريا باعتراف دولي، وفق معاهدة بوخارست عام 1913 بين البلغار والصربيين، لكنَّ مدينة – بانسكو، بلغارية اللغة، مكدونية العرق واللغة أيضاً.

ثانياً: ترجم فابتساروف من البلغارية إلى أكثر من خمسين لغة أجنبية، بصفته شاعراً بلغارياً، ومنها اللغة العربية، عام 1957.

ثالثاً: المكدونية، لغة من اللغات السلافية التي يشترك فيها البلغار واليوغسلاف (جغرافياً)، لأن مكدونيا مقسمة سياسياً وجغرافياً بين الصرب والبلغار. وهناك تيار مكدوني واسع يطالب باستقلال مكدونيا عن بلغاريا ويوغسلافيا معاً.

رابعاً: ديوان الأعمال الشعرية الكامل لفابتساروف، مكتوبٌ باللغة البلغارية، وليس بالمكدونية.

خامساً: عاش فابتساروف، حياته مواطناً بلغارياً من الناحية الثقافية والسياسية، وناضل في سبيل تطبيق مبادئ، وأهداف الحزب الشيوعي البلغاري.

سادساً: ثقافته الروحية بلغارية صرفة، وكان ضد الاتجاهات الاستقلالية في مكدونيا البلغارية، في حين كان (والد ڤابتساروف) مع **مكدونيا مستقلة.**

سابعاً: فابتساروف، مكدوني، وبلغاري، فهل ننسب الشاعر لانتمائه العرقي (المكدوني)، أم ننسبه لانتمائه (الثقافي والحياتي البلغاري). باعتقادي: **أنّ ڤابتساروف... مكدوني بلغاري معاً.** ولا يغير الأمر شيئاً في مكدونية وبلغارية فابتساروف الذي ولد في **مقاطعة مكدونيا – القسم البلغاري، حالياً.**

إن المسألة إذن تتعلق بمكان ولادة الشاعر في مكدونيا المقسمة دوليا في معاهدة بوخارست بين بلغاريا والصربيين عام 1913، فهل تطالب بلغاريا بسالونيك اليونانية التي كانت من أملاك بلغاريا سابقاً. ورغم أن والد فابتساروف، كان من أنصار استقلال مكدونيا عنِ بلغاريا ويوغسلافيا، حيث كان والده مع مكدونيا كدولة مستقلة، فإن الشاعر، كما اعترفت والدته كان على خلاف مع والده حتى إعدامه، حول هذه المسألة بالذات. أما لماذا طرحت القضية أصلاً، فالمسألة سياسية محضة، ولا مجال هنا لشرحها[22]. وباختصار، **فابتساروف،** هو **(شاعر البلغار، وشاعر مكدونيا معاً)،** ولا تناقض في ذلك، إلاّ من زاوية الجيوسياسي، وليس من الزاوية الأدبية.

المراجع

1. د. يوسف عزالدين: مخطوطات عربية في مكتبة صوفيا – كيريل وميتودي، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1968. وانظر كذلك: عزالدين المناصرة: مخطوطات عربية في صوفيا – جريدة (السفير) بيروت، نوفمبر 1979.

2. كتاب (ثورة العرب)، ألفه أحد أعضاء الجمعيات السرية العربية عام 1913، وهذا الكتاب موجـود في إحدى كنائس دمشق.

3. المصدر السابق... كذلك: جريدة (الجنان) عام 1978... وَ: مجلة (المقتبس) لمحمـد كـرد علـي سـنة 1912... كذلك: مجلة (الحضارة) – العدد 144 سنة 1912.

4. (صفحات من تاريخ النضال ضد الفاشية في سوريا)، دمشق، أيار، 1975، منشورات الحزب الشـيوعي السوري، (النص الكامل لمقدمة خالد بكداش لخطاب ديمتروف بالعربية) – ص20.

5. نستثني – الكتب المترجمة إلى العربية، التي تنشرها بلغاريا، مثل: الكتب الصادرة عن (صوفيا برس).

6. فابتساروف، شاعر بلغاريا الشهيد، ترجمة أحمد سليمان الأحمد، منشورات مكتبـة المعـارف، بـيروت، 1957.

7. جرى الحديث بين المترجم، وإلينا ڤابستاروفا... بحضور بويكا عام 1957.

8. مجلة (الطريق)، بيروت، تشرين الثاني، 1959.

9. مجلة (الطريق)، بيروت، آذار، 1960.

10. مجلة (الطريق)، بيروت، شباط، 1971.

11. مجلة (الطريق)، بيروت، آب، 1971.

12. (بالبلغارية): نيكولا فابتساروف – الأعمال الكاملة، عام 1968، صوفيا، صفحة: 138-139.

13. الديوان البلغاري، ترجمة فؤاد الخشن، منشورات دار العودة، بيروت، (د.ت)، ولكن تاريخ صدوره، هو عام 1973.

14. مجاهد عبد المنعم مجاهد: مجلة (الثقافة الوطنية) بيروت، كانون الثاني، 1958، على الأرجح أن المقالـة مترجمة.

15. (بالبلغارية): تفاصيل أخرى عن الرحلة المشرقية في المراجع التالية:

    1. بويكا فابتساروفا: تاريخ متسلسل لحياة فابتساروف وإبداعاته، ص 98-99.
    2. إيكاترينا داسكالوفا: فابتساروف في المدرسة الميكانيكية البحرية،ص37-44.
    3. ستيفان كولاروف: الحياة أجمل من الأغنية، صوفيا، 1979، ص 76-79.

16. (بالبلغارية): فابتساروف في العالم، صوفيا، 1969: يمكن الاطلاع على مصادر ومراجع عربية وأجنبية، كتبت عن بتساروف في هذا الكتـاب... وانظـر كـذلك: صـحيفة (النـداء) اللبنانيـة، بتـاريخ 1959/12/25.

17. جريدة (بيرينسكوديلو) التي تصدر في بلاغويف غـراد – بتـاريخ 1979/10/2: أسمـاء الشـعراء الأجانب... وكلمة بانتلي زاريف.

18. هذا الشاعر هو – فلاديمير غولف.

19. أنظر: شوقي بزيع: للعصفور وقار الجبل... للجبل خفقـة الفراشـة، صـحيفة (السـفير)، بـيروت، 1979/10/28. وكتب حسن عبد الله، انطباعاته في جريدة (النداء) اللبنانية في شـهر تشـرين الأول 1979.

20. انظر: نزار مروة، جريدة (النداء)، بيروت، بتاريخ 1979/9/29. وانظر كذلك: أخبار عن المهرجان، نشرتها (السفير) اللبنانية في أيلول وتشرين الأول 1979.

21. استمعتُ لبرامج ثقافية، تتعلق بالموضوع، أذاعتها إذاعة (نوفي ساد) اليوغسلافية عام 1979.

22. (بالبلغارية): عزالدين المناصرة: (المؤثر المشترك): أثر لغة الشعر العالمي في الشـعر البلغـاري (نيكـولا فابتساروف)، والشعر الفلسطيني – محفوظة في مكتبة كيريل وميتودي في صوفيا. وهي أطروحة دكتـوراه في الأدب المقارن، نوقشت أمام مجلس أكاديمية العلوم البلغارية في 18 تشرين الثاني 1981: والأطروحة بإشراف: البروفيسورة روزاليا ليكوفا (جامعة صوفيا).

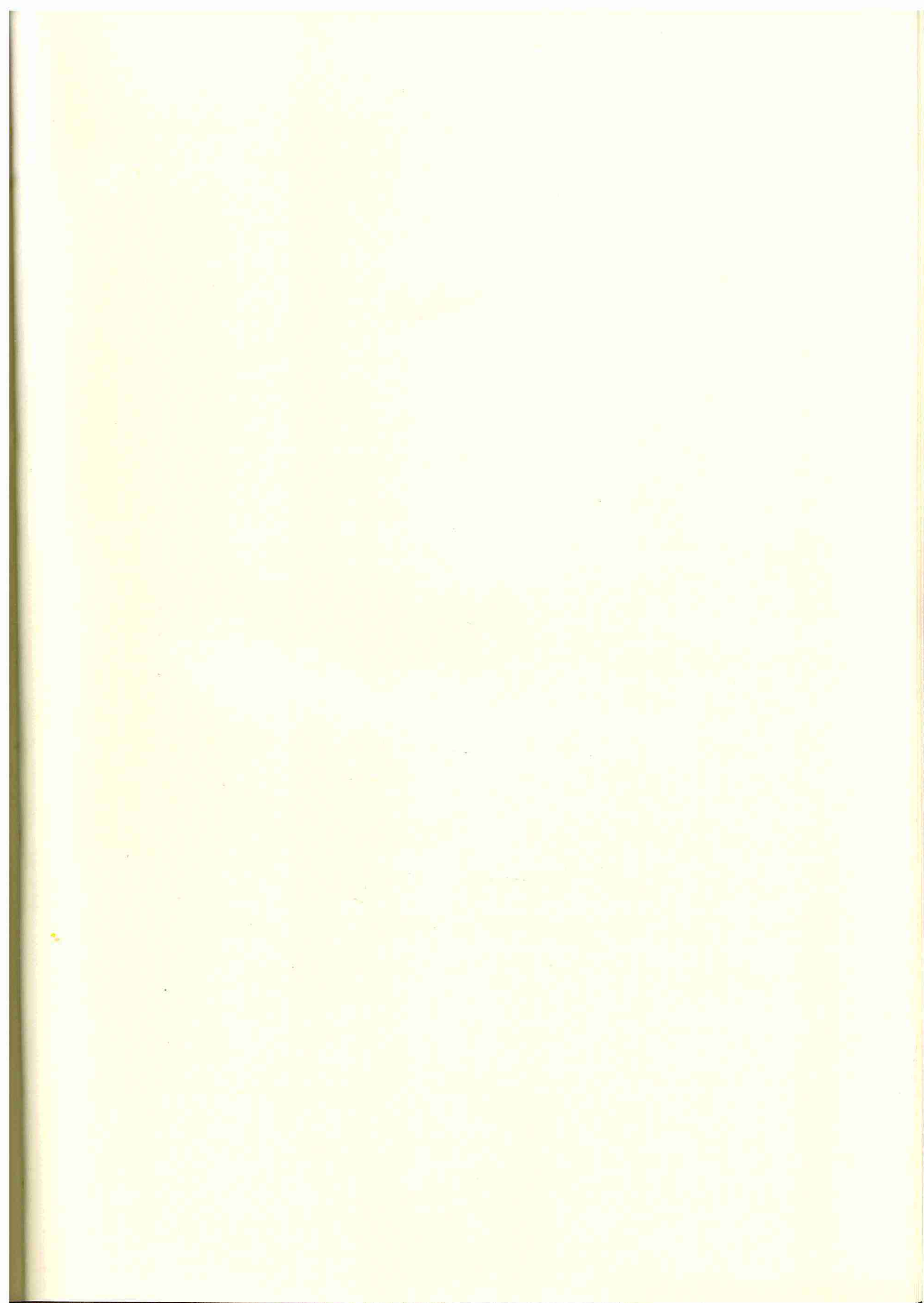
– لم نناقش في أطروحتنا هذه القضية، بل تعمدنا عدم مناقشتها آنذاك، حتى لا نتهم بالانحياز لوجهة النظر البلغارية.

الفصل العاشر

النصُّ ... والآخر:

الموشّحاتُ الأندلسيّة وشعر الطروبادور

[قراءة جدلية تفكيكية]



القسم الأول: الموشحات الأندلسية

الموشحات، هي الثورة الشعرية الأولى في تاريخ الشعر العربي، منذ الجاهلية، وحتى انطلاقة الثورة الشعرية الثانية في الخمسينات من القرن العشرين، أي – **حركة الشعر الحُرّ – التفعيلة** – ونجد قبلهما إرهاصات ثورية فريدة، لكن هذه الإرهاصات التي سبقت حركة الشعر الحر، لم تتجاوز الإطار الفردي لظواهر جنينية، يمكن تأطيرها في مجال – المقدمات. لقد نشأت الموشحات في القرن التاسع الميلادي في إسبانيا، نتاجاً لتفاعل الثقافة العربية مع البيئة الأندلسية والثقافة الإسبانية المحلية، وقد نشأت الموشحات من هذا التفاعل، فجاءت (**مختلفة**) عن الشعر العربي القديم، رغم أنها لم تنقطع تماماً عنه. لقد ولدت الموشحات أيضاً من تفاعل عدة لغات ولهجات، منها: **العربية الفصحى، وعاميّة أهل الأندلس، واللغة الرومانثية الإسبانية، المتفرعة من اللاتينية**، حيث تتفاعل أربعة مستويات لغوية، لتنتج – الموشحات. وبما أن اللغة العربية، كانت هي اللغة الرسمية في أسبانيا، فقد كان الموشح مطبوعاً بطابعها، مما جعل التأثيرات اللغوية الأخرى، ثانوية. ثم حين ترسخت العامية العربية الأندلسية الجديدة، نشأت هذه الموشحات، وتفرعت منها، **قصائد الزجل بالعامية**. وقد تولدت مجموعة من الإشكالات، نتجت عن ظهور – الموشحات. ويقال: إن مخترع الموشحات الأول، هو – **مقدم بن معافى القبري** من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني، أو: **محمد بن محمود القبري الضرير**. ويقول – سيد غازي، **إن عدد الموشحات المحفوظة، يصل إلى 447 موشحة، لسبعين وشّاحاً، أوْ: مُوشِّحاً**. ولكن المؤكد أنها أكثر من ذلك. ومن شعراء الموشحات: **أبو بكر بن ماء السماء – أبو عبادة القزاز – الأعمي التطيلي – ابن بقي – ابن اللبانة – لسان الدين بن الخطيب – ابن زمرك – ابن سهل الإشبيلي – ابن زهر – والفيلسوف ابن باجة**...

الخ. ونبدأ أولاً، باستعراض ثلاثة آراء رئيسية حول الموشحات، لنتعرف إلى الإشكالات الشعرية تدريجياً:

أولاً: ابن سناء الملك:

بدأ – ابن سناء الملك المصري – كتابه **(دار الطراز في عمل الموشحات)**، بتقديم تعريف لحدّ الموشح هو: **(الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص)**، **(وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال، ويقال له التام، وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات، ويقال له الأقرع. فالتام ما ابتدئ فيه بالأقفال. والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات)**. هذا هو التعريف الأولي للموشح مع ذكر تركيبه الهيكلي، ثم ينتقل ابن سناء الملك إلى شرح أجزاء الموشح، فيقول: (والأبيات، هي أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة، يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشح في وزنها وعدد أجزائها، لا في قوافيها، بل يحسن أن تكون قوافي كل بيت منها، مخالفة لقوافي البيت الآخر، والقفل يتردد في الموشح، ست مرات في التام، وخمس مرات في الأقرع. وأقل ما يتركب القفل من جزأين فصاعداً إلى ثمانية أجزاء، وقد يوجد في النادر ما قفله تسعة أجزاء وعشرة أجزاء. والبيت لابدّ أن يتردد في التام، وفي الأقرع خمس مرات، وأقل ما يكون البيت ثلاثة أجزاء، وقد يكون في النادر من جزأين، وقد يكون من ثلاثة أجزاء ونصف، وهذا لا يكون إلاّ فيما أجزاؤه مركبة، وأكثر ما يكون خمسة أجزاء. والجزء من القفل لا يكون إلاّ مفرداً، والجزء من البيت، قد يكون مفرداً، وقد يكون مركباً، والمركب لا يتركب إلاّ من فقرتين، أو من ثلاث فقر، وقد يتركب في الأقل من أربع فقر). وفيما يلي بعض الملاحظات التفريعية لابن سناء الملك أيضاً:

1. يضع ابن سناء المُلك، الموشّح الأندلسي والأندلس... والمغاربة، كمصدر وكنموذج، فهناك بنية متصورة للموشح لديه، هي الصورة – الأصل الأندلسي، وروايات

المغاربة لتحولاته. مثلاً حين يتحدث عن الموشح الذي قفله تسعة أو عشرة أجزاء يقول: (لم أجد للمغاربة منه ما أثق بنسبه، فلهذا لم أذكر مثالاً)، أو كقوله، مُشيراً إلى أن موشحاته، نسخةٌ ثانية عن الأصل، حيث يترف تقريباً بمفهوم التناصّ: (... وموشّحاتي، أوصلت أقفالها إلى أحد عشر قفلاً، وما رأيت منهم، جمع لهذه العدة شملاً. وكيف ما كان، فموشحاتي تكون لتلك الموشحات، **كظلها وخيالها**) إلى أن يصل إلى الحسم بقوله: (**واعذر أخاك، فإنه لم يولد بالأندلس، ولا نشأ بالمغرب**).

2. حين يتحدث عن (المركب من سبعة أجزاء)، أو ما يطلق عليه (العروس)، يقول: (هو موشح ملحون، واللحن، لا يجوز استعماله في شيء من ألفاظ الموشح، إلاّ في الخرجة). إذاً، فهو يقصد الموشح العامي (الزجل)؛ لأن النموذج السائد للموشح الفصيح، هو أنْ تكون خرجته فقط، عامية.
3. يندر في بعض الموشحات الشاذة التي لا يعول عليها، أن تكون أقفالها مختلفة أعداد الأجزاء.
4. يندر في بعض الموشحات ما يكون بيته، جزأين مركبين من فقرتين.
5. الخرجة: عبارة عن القفل الأخير من الموشح، والشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن، حارة محرقة، حادة منضجة من ألفاظ العامة، ولغات الداصّة (اللصوص):

أ. إذا كانت الخرجة، **معربة الألفاظ**، منسوجة على منوال ما تقدمها من الأبيات والأقفال، خرج الموشح من أن يكون موشحاً، اللهم إلاّ إذا كان موشح مدح وذكر الممدوح، فإنه يحسن أن تكون الخرجة (معربة).

ب. قد تكون الخرجة معربة، وإن لم يكن فيها اسم الممدوح، ولكن بشرط أن تكون ألفاظها غزلة جداً، هزازة، سحّارة، خلاّبة، بينها وبين الصبابة، قرابة: (وهـذا نادر قليل).

ج. المشروع، بل المفروض في الخرجة، أن يجعل **الخروج إليها وثباً**، واستطراداً، وقولاً مستعاراً على بعض الألسنة: إما ألسنة الناطق أو الصامت، أو علـى الأغـراض المختلفة الأجناس. وأكثر ما تجعل على ألسنة الصبيان، والنسـوان، والسـكرى والسكران. ولابدّ في البيت الذي قبل الخرجة من: **قال، أو قلت، أو غـنى، أو غنيت، أو غنت.**

د. قد تكون الخرجة، **عجمية اللفظ**، بشرط أن يكون لفظها أيضـاً في العجمـي سفسافاً نفطياً ورمادياً زُطّياً.

هـ. الخرجة من أبزار الموشح، وملحه، وسكره، ومسكه وعنبره، وهي العاقبة، وينبغي أن تكون حميدة، والخاتمة بل السابقة، وإن كانت الأخيرة، وقولي السابقة، لأنها التي ينبغي أن يسبق الخاطر إليها، ويعملها من ينظم الموشح في الأول، وقبـل أن يتقيد بوزن أو قافية، وحين يكون مسيباً مسرحاً، ومتبحبحاً منفسحاً، فكيف ما جاءه اللفظ والوزن خفيفاً على القلب، أنيقاً عند السمع مطبوعاً عند الـنفس، حلواً عند الذوق تناوله وتنوّله وعامله وعمله، وبُني عليه الموشح، لأنه قد وجـد الأساس وأمسك الذنب، ونصب عليه الرأس.

و. في المتأخرين من يعجز عن الخرجة، **فيستعير خرجة غيره**، وهو أصوب رأياً ممن لا يوفق في خرجته بأن يعربها ويتعاقل، ولا يلحن فيَتَخافَفْ بل يتثاقل.

6. **طرق لتقسيم الموشحات:** تنقسم الموشحات إلى قسمين: **الأول:** ما جاء علـى أوزان أشعار العرب، **والثاني** ما لا وزن له فيها. والذي على أوزان الأشعار، ينقسم قسمين:

أحدهما: ما لا يتخلل أقفاله وأبياته، كلمة تخرج به تلك الفقرة التي جاءت فيها تلك الكلمة عن الوزن الشعري، وما كان من الموشحات على هذا النسج، فهو المرذول، وهو بالمخمسات، أشبه منه بالموشحات، ولا يفعله إلاّ الضعفاء من الشعراء، اللهم إلاّ إذا كانت قوافي قفله، مختلفة يخرج باختلاف قوافي الأقفال من المخمسات. وهناك من شجعان الوشاحين، من يأخذ بيت شعر مشهوراً، فيجعله خرجة، ويبني موشحه عليه. وفي الوشاحين من أهل الشطارة والدعارة من يأخذ بيتاً من أبيات المحدثين، فيجعله بألفاظه في بيت من أبيات موشحة. والقسم الآخر: ما تخللت أقفاله وأبياته، كلمة أو حركة ملتزمة كسرة كانت، أو ضمة أو فتحة، تخرجه عن أن يكون شعراً صرفاً وقريضاً محضاً. ومثال الحركة، هو أن تجعل على قافية في وزن، ويتكلف شاعرها أن يعد تلك الحركة بعينها وبقافيتها. والقسم الثاني: من الموشحات، هو ما لا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب، وهذا القسم منها هو الكثير. وكنت أردت أن أقيم لها عروضاً يكون دفتراً لحسابها، فعز ذلك وأعوز، لخروجها عن الحصر وانفلاتها من ذلك. وما لها عروض إلاّ التلحين ولا أسباب إلاّ الأوتار. فبهذا العروض يعرف الموزون من المكسور. وأكثرها مبني على تأليف الأرغن، والغناء بها على غير الأرغن مستعار، وعلى سواه مجاز.

7. والموشحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين: قسم أقفاله وزن أبياته، حتى كأن أجزاء الأبيات من أجزاء الأقفال. وقسم: أقفاله مخالفة لأوزان أبياته. وهذا القسم لا يَجسُرُ على عمله إلاّ الراسخون في العلم من أهل هذه الصناعة. فأما من كان طفيلياً، تظهر فضيحته فيه، وقت غنائه. والمغني يحتاج إلى أن يغير شد الأوتار، عند خروجه من القفل إلى البيت، وعند خروجه من البيت إلى القفل.

8. والموشحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين: قسم لأبياته وزن، يدركه السمع، ويعرفه الذوق، وقسم مضطرب الوزن، مهلهل النسج، مفكك النظم، وهذا لا يعلم صالحه من فاسده إلا بميزان التلحين، فيجبر التلحين كسره.

9. والموشحات تنقسم من جهة أخرى (رابعة) إلى قسمين: قسم يستقل التلحين به، ولا يفتقر إلى ما يعينه عليه، وهو أكثرها، وقسم لا يحتمله التلحين، ولا يمشي به، إلاّ بأن يتوكأ على لفظة لا معنى لها، تكون دعامة للتلحين وعكازاً للمغني. فإن التلحين، لا يستقيم إلاّ بأن يقول (لا لا) بين الجزئين الجيميين من هذا القفل.

10. ومما سنةُ القول في أكثر الموشحات المدحية، أن يختم بالغزل، ويخرج من المدح إليه وبالعكس، وهذا هو الأكثر. والموشحات يعمل فيها ما يعمل في أنواع الشعر من الغزل والمدح والرثاء والهجو والمجون والزهد (المكفّر).

- هذا إذن ملخص مونتاجي لأهم ما ورد في كتاب ابن سناء الملك: (انظر: ص32-53).

ثانياً: صلاح الدين الصفدي:

في كتابه (توشيع التوشيح) يقرر - صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي الفلسطيني، أن الموشح: (فنّ تفرد به أهل المغرب، وامتازوا به على أهل المشرق). والموشح هو: (كلام منظوم على قدر مخصوص، بقواف مختلفة) كما يقول، ويرى أن نشأة الموشح مختلف عليها: (قيل: إنه أول من نظم الموشحات بالمغرب، الإمام أحمد بن عبد ربه، صاحب العقد الفريد. وقال ابن بسام في الذخيرة: أول من صنع أوزان هذه الموشحات واخترع طريقها - محمد بن محمود القبري الضرير. وقيل: ابن عبد ربه. ثم نشأ يوسف بن هارون الرمادي. ونقل الصفدي عن أبي الحسن علي بن سعد الخير، أنه قال: (ووجدنا بعض المتأخرين كمهيار الديلمي وأبي محمد القاسم الحريري، قد استنبطوا من تلك

الأعاريض، أقساماً مؤلفة على أقدار مختلفة، وقواف مؤتلفة، وسموها: (الملاعب)، واستنبط منها أيضاً أهل الأندلس، ضرباً قسموه على أوزان مؤتلفة وألحان مختلفة، وسموه موشحاً، وجعلوا ترصيع الكلام، وتنميق الأقسام توشيحاً، وكانوا أول من سن هذه الطريق). ثم ينقل الصفدي أقسام الموشح عن ابن سناء الملك. ويورد أمثلة على الأقسام، بعضها من ابن سناء الملك، والبعض الآخر من الصفدي نفسه. (خذ مثلاً: المركب من سبعة أجزاء)، حيث يرفض ابن سناء الملك إيراد مثال له، لأنه ملحون (ولهذا لم نورد مثاله)!!. أما الصفدي، فهو يورد مثالاً فصيحاً.

أما عندما يتحدث الصفدي عن – الخرجة، فهو يورد أقوال ابن سناء الملك وشروطه، ثم يعلق عليها بما يلي: (هذه الشروط التي شرطها في الخرجة، قلّ من يلتزمها، لتعذرها عليه، فهو إما أن يتركها، وإما أن يأتي بها خارجة عن هذه الشروط. وقد رأيت: السراج المحار، وأحمد بن حسن الموصلي، والشيخ صدر الدين بن الوكيل، والشهاب العزازي، وابن دانيال، وغيرهم من المعاصرين والمتأخرين قبلهم، لم يأت أحد منهم بخرجة، وإن أتى بها، كانت غير داخلة). ويضيف الصفدي: (ستقف في هذه الموشحات التي أوردها من كلامي (في كتابه)، وفي بعضها خرجات، إن أنت أنصفتها، عرفت أين تقع من شروط ابن سناء الملك. وأنا ارتكبت فيها مزلتين، وسلكت فيها زلفين، لأنني – غالباً ما نظمته على وزن من تقدمني، وأتيت فيه بخرجة غير خرجته، وهذا فهو من أصعب ما يكون، لأن الوشاحين، يحصلون الخرجة أولاً، ثم إنهم ينظمون الموشح على وزنها وقافيتها. وأنا أحتاج إلى أن ألتزم بذلك الوزن الذي تقدمني وبقوافيه، وأجيء مع ذلك بالخرجة الداخلة، وهذان أمران مُشقّان).

ثم يقدّم الصفدي قائمة بأسماء شعراء الموشحات، (ممن سبق إلى التوشيح، وسبق إلى الغاية من أهل المغرب)، وهم:

أولاً: شعراء الأندلس: 1. عبادة بن ماء السماء. 2. أبو بكر محمد بن عبادة القزاز. 3. عبادة بن محمد بن عبادة الأقرع. 4. أبو العباس التطيلي. 5. أبو بكر بن بقي. 6. أبو بكر الأبيض الشاعر. 7. ابن عبد ربه (صاحب العقد). 8. أبو بكر بن اللبانة. 9. أبو عبد الله محمد بن رافع راسه. 10. علي بن عبد الغني الحصري. 11. محمد بن الحسن البطليوسي الكميت. 12. أبو عبد الله محمد بن شرف. 13. أبو القاسم منيشي. 14. أبو بكر يحيى بن الصيرفي. 15. يونس بن أبي عيسى المرسي الشاعر الخباز. 16. أبو بكر يحيى بن الصيرفي. 17. ابن الفرس. 18. أبو عيسى بن لبون. 19. أبو بكر بن رحيم. 20. أبو عامر بن ينق. 21. أبو بكر محمد بن زهر الحفيد. 22. أحمد بن مالك السرقسطي. 23.ابن حمديس. 24. أبو بكر بن ملوك القرطبي. 25. ابن جاخ الصباغ. 26. علي بن الحسن بن معبد القرشي المعروف بتلل الغد. 27. ابن هاني الأصغر. 28. ذو الوزارتين أبو عمار. 29. ابن أبي الرجال. 30. ابن الزقاق. 31. أبو الحكم مالك بن عبد الرحمن المرحل. 32. إبراهيم بن سهل الإشبيلي.

ثانياً: شعراء مصر: 1. هبة الله بن سناء الملك. 2. نصر الله بن قلاقس الاسكندري. 3. الأسعد بن مماتي. 4. ابن وزير. 5. ابن منجم. 6. السراج الوراق. 7. ابن سعيد بن المغربي. 8. النصير الحمامي. 9. مظفر الأعمى. 10. الشهاب أحمد بن عبد الملك العزازي.

ثالثاً: شعراء الشام: 1. السراج عمر بن مسعود الكناني الحلبي. 2. صدر الدين بن محمد الوكيل. 3. أحمد بن حسن الموصلي.

ثالثاً: ابن خلدون:

- في مقدمة ابن خلدون - **فصل عن الموشحات والأزجال**، يتعرض فيـه للنقـاط التالية:

أولاً: يقول: (وأما أهل الأندلس، فلمّا كثر الشعر في قطرهم، وتهذبت مناحيـه وفنونـه، وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم، فناً منه سموه بالموشح: ينظمونـه أسماطاً أسماطاً، وأغصاناً أغصاناً، يكثرون منها، ومن أعاريضها المختلفة، ويسـمون المتعدد منها بيتاً واحداً، ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتالياً فيما بعد إلى آخر القطعة، وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات. ويشتمل كل بيت علـى أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب.

ثانياً: نشأة الموشح: يقول: كان المخترع للموشحات، هو مقدم بن معافر القبريري مـن شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني، وأخذ ذلك عنه - أبو عبد الله أحمد بن عبد ربه، صاحب العقد الفريد، ولم يظهر لهما مع المتـأخرين ذكـر، وكسـدت موشحاتهما. فكان أول من برع في هذا الشأن - **عبادة القزاز**.

ثالثاً: يقول: (أما **المشارقة**، فالتكلف ظاهر على ما عانوه من الموشحات. ومن أحسن مـا وقع لهم في ذلك، **موشحة ابن سناء الملك** التي اشتهرت شرقاً وغرباً: **(كللـي يـا سحب تيجان الربى)**. **وكان لعامة بغداد أيضاً من الشعر، يسـمونه (المواليـا)، وتحته فنون كثيرة، منها: القوما - كان وكان - دوبيت**. وتبحـروا في أسـاليب البلاغة، بمقتضى لغتهم الحضرية. ورأيت **الصفي الحلي** من كلامه أن المواليا: (مـن بحر البسيط، وهو ذو أربعة أغصان وأربع قواف، ويسمى صوتاً، وأنه من **مخترعات أهل واسط**، وأمّا كان وكان - **فهو قافية وحدة وأوزان مختلفة في أشطاره**: الشطر

الأول من البيت، أطول من الشطر الثاني، ولا تكون قافيته، إلاّ مردفة بحرف علـة،
وأنه من مخترعات البغداديين.

رابعاً: لما شاع فن التوشيح بين أهل الأندلس، وأخذ به الجمهـور، لسلاسـته وتنميقـه وترصيع أجزائه، نسجت العامّة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقتـه، بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا بها إعراباً. **واستحدثوا فنا سموه بالزجل. وأول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية – أبو بكر بن قزمان، وإن كانت قيلت قبلـه بالأندلس، وهو إمام الزجالين على الإطلاق.**

الإشكالات:

سوف نحاول استنتاج الإشكالات من المصادر القديمة السابقة، باعتبار الموشحات ابنة زمكانيتها المحددة. ثم نبحث إشكالات لاحقة، لأن الموشحات، تتمدّد فينا حتى الآن.

أولاً: الإشكالية الأولى، نشأت من الغموض التاريخي حول نشأة الموشحات، ونحن لا نعني ذلك المفهوم الجزئي الذي أضاع الوقت في البحث عن أول موشح، وأول وشّـاح، بل حول الظروف التي ولّدت الموشح، وحول الأسباب المكانية لظهور الموشـح في الأندلس بالذات.

ثانياً: لقد تولّدت إشكالية ثانية من الأولى، وهي – ما هي البنى الفعلية التي تحكم الموشـح في بداياته الأولى على المستوى النحوي واللغوي والبلاغي، وكيف نشـأت هـذه الأنساق، هل ولدت من تقاليد اللغة العربية فقط، أم بتفاعل العربية الفصحى، ولغة الرومانثي الاسبانية مع العامية العربية الأندلسية. وهذا بالطبع له علاقة بالموقف من الموشح، حيث اتخذ القارئ موقفين: مؤيد له، رغم العامية في الموشـح، ورافـض بسبب العامية أيضاً.

ثالثاً: ولدت إشكالية ثالثة من الإشكالية الثانية، وهي: ما هو النموذج المتصور: هل هو الشعر الجاهلي، والأموي، والعباسي، أم فنون الشعر القريبة من العامية: الدوبيت: الزجل – المواليا – الكانكان – القوما. لقد ميّز الإبشيهي، مثلاً بين الشعر (القريض)، وبين الموشح. ومعنى ذلك أن الموشحات ليست شعراً، لأنها حين تقاس على النموذج الأصلي (القريض)، لا تتطابق، بل تختلف معه. ومعنى ذلك أن أصحاب هذا الموقف يعتبرون الموشحات، خارجة عن النموذج المسبق. في حين رأى آخرون أن الموشحات امتدادٌ للشعر العربي القديم، في بعض أشكاله المستحدثة. وهل بلغت القطيعة حداً يمكن من خلالها القول: إن الموشحات لا علاقة لها أبداً مع الشعر العربي القديم. وما هي الأسس التي نعتمد عليها لتحديد أشكال القطيعة أو الامتداد معاً؟؟. وهل يمكن أن نزاوج بين مقولة الامتداد والقطيعة؟. وهل يمكن أيضاً اعتبار الشعر الجاهلي في خلقته نموذجاً مطلقاً للشعر، بمعنى أنه لا يصح الخروج عليه؟؟.

رابعاً: هل تصح عملية التماثل بين قوانين موسيقى الموشحات، وقوانين أوزانها وإيقاعاتها العروضية؟. فقد جاء في رسائل إخوان الصفا (أن قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض)، كذلك قال الجاحظ: (يمتاز غناء العرب بتقطيع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة)، ومنها جاء الخلط بين المصطلحات الموسيقية والمصطلحات العروضية عند الحديث عن إيقاع الموشح. وما زال هذا الخلط قائماً حتى الآن.

خامساً: هل هناك نموذج عالمي للشعر، يوحّد الفروع الشعرية آنذاك (الشعر العربي والفارسي واليوناني). هل معنى ذلك أن الشعر الفارسي أو اليوناني، ليس شعراً لأنه مختلف في البنية عن الشعر العربي، أم أن هناك قوانين عالمية للشعر تجعل الشعر شعراً؟. وإذا كان الشعر الفارسي واليوناني، قد تحولا وتغيراً من هيئة إلى أخرى إلى

ثالثة عبر العصور، فلماذا لا ينطبق ذلك على الشعر العربي؟؟؟. بل إن النموذج الشعري الذي يطرحه امرؤ القيس مثلاً، مختلف عن نموذجين آخرين مثل: المتنبي وأبي نواس. فالتشابه في النظام السيمتري (الشطرين) بين الثلاثة، لا يكفي للقول أنهم ملتزمون بنموذج ثابت.

سادساً: بعد تطور الموشح، وغلبة الفصحى عليه، وانزياحه نحو العامية، باتجاه فرع جديد هو الزجل، هل تبقى إشكالية الفصحى والعامية، قائمة باعتبارها أساساً للتفرقة بين الشعر (الموشح)، والفنون الشعرية العامية (الزجل مثلاً). أي هل لغة النص، هي التي تعطيه شعريته انطلاقاً من الفصاحة أو العامية؟؟.

سابعاً: إذا أخذنا بتعريف ابن سناء الملك للموشح بأنه (كلام منظوم على وزن مخصوص) أو إضافة الصفدي (بقواف مختلفة). فنحن نجد فنوناً شعرية أخرى، ينطبق عليها هذا التعريف، بل إن الشعر (القريض) نفسه، يطبق عليه هذا التعريف. وكيف نقر هذا التعريف للموشح، ونرفض في الوقت ذاته أن نسميه شعراً ضعيفاً، ما دام التعريف واحداً تقريباً. وسوف نلاحظ أن هذه التعريفات، ليست متطابقة مع حقيقة الموشح وخصوصيته.

ثامناً: حين ننظر إلى الشعر العربي القديم السابق للموشحات، فنحن لا نعتبر شعريته مبنية على الشكل السيمتري لنظام البيت الواحد (أي شكل الشطرين)، لأن هناك مستويات أخرى أكثر عمقاً. كذلك نلاحظ أن — ابن سناء الملك، والصفدي، وابن خلدون، ينظرون للموشح، على أنه بنية منطقية متصورة مطلقة. ولا يلغي — الإطلاقية عندهم — مفهوم التوسع في الأجزاء. فالموشح هيكل عظمي، لا دم به، ولا ماء، ولا حلم. ولا توجد علاقات كيانية بين الأجزاء المنطقية، (وفق تصورهم). وبالتالي نتساءل: هل هذا التركيب الهيكلي، هو ما يحدد شعرية الموشح، أم أن هناك حقائق أكثر أهمية في بنية الموشح.

تاسعاً: بعد الاعتراف بالموشح كفرع شعري له خصوصيته، ظل الموشح كفرع شعري مرتبطاً بمكانية محددة هي – الأندلس، وأصبح الموشح الأندلسي، نموذجاً ثابتاً يجب أن يقتدى، وفق رأي ابن سناء الملك والصفدي وابن خلدون. ومن ثم، ظلت المقارنات قائمة بين موشح أندلسي، وموشح مشرقي، وتم إجماع على أن الموشح الأندلسي، هو النموذج، وهو الأفضل، مما خلق تقليدية جديدة، توحي بأنه لا يجوز تجاوز – حد الموشح، كما حدده الأندلسيون، ومن وافقهم عليه من المشارقة. وبالتالي: تدهور الموشح في العصور التالية: وأصبح ينطلق من بلاغة القياس على الأصل، بنسخ اللغة والصور والإيقاع الأصلي. ومن هنا لعب النفاق المتبادل بين الأندلسيين والمشارقة، دوراً أساسياً في ترسيخ هيئات الموشح، وجعلها ثابتة تقليدية، حتى وصل إلى مستوى (موشح التكفير) التقليدي.

عاشراً: هل يمكن أن يكون الموشح الواحد، مقتصراً على غرض شعري واحد. وهل يمكن أصلاً أن يتكون الموشح من مجموعة أغراض شعرية أي من أجزاء؟؟. لا نعتقد ذلك، ونحن نعاين نصوص الموشحات، وإنما اقتضى المفهوم الثنائي للموشحة على أنها: هيئة وموضوع، بينهما علاقة ديالكتيكية.

وجهات نظر معاصرة:

1. مصطفى عوض الكريم:

يعرّف مصطفى عوض الكريم، (السودان) في كتابه (فن التوشيح)، يعرف التوشيح بأنه: **(لون من ألوان النظم، ظهر أول ما ظهر بالأندلس في عهد الدولة المروانية في القرن التاسع الميلادي، ويختلف عن غيره من ألوان النظم، بالتزامه قواعد معينة من حيث التقفية، وبخروجه أحياناً على الأعاريض الخليلية، وبخلوه أحياناً أخرى من الوزن**

الشعري، وباستعماله اللغة الدارجة والعجمية في بعض أجزائـه، وباتصـاله الوثيـق بالغناء). ثم ينتقد تعريف ابن سناء الملك: (كلام منظوم على وزن مخصوص)، فـيرى أن كثيراً من الموشحات، لا تختلف في وزنها عن القصائد التقليدية. كما ينتقد تعريف محمد بن أبي شنب الجزائري، بأن الموشح: (قصيدة نظمت من أجل الغناء)، وهو – أي مصـطفى الكريم – يرى أن **الموشح ليس قصيدة، كما أن المنظومات التي وضعت من أجل الغناء، ليست كلها موشحات**، فكثير من قصائد عمر بن أبي ربيعة، والوليـد بـن يزيـد، وأبي العتاهية، قد وضعت من أجل الغناء. ثم هو لا يوافق **إبراهيم أنيس** الذي يقول: (**وليست الموشحات قبل تلحينها إلا نوعاً من الشعر المسمط**)، فيرى مصطفى الكريم أنـه: (لـو كانت الموشحات كذلك، لما بقي للأندلسيين شيء من الفضل باختراعها، لأن المسمطات عرفت في الشرق، قبل ظهور الموشحات بزمن طويل). **ونقدّم فيما يلي بضع الملاحظات:**

أولاً: ربط الباحث مصطفى عوض الكريم الموشحات والتوشيح، بزمكانية محددة، وهـذا صحيح، دون أن يفترض إمكانات تجدد الموشح لاحقـاً، رغـم أن الموشـحات، مازالت تكتب حتى في القرن العشرين رغم تقليديتها، وهذه التقليدية نابعة من هذا الربط بالذات الذي أبقى الموشح الأندلسي أندلسياً في تاريخ محدد.

ثانياً: في تعريفه للموشح، ظل النموذج المتصور قائماً من خلال القياس على الشعر العربي القديم، وظل الشعر العربي القديم، مقياساً ونموذجاً أيضاً، ونلاحظ هذا الخلط بـين الموشح كبنية، والموشح كتاريخ، والموشح كوظيفة.

ثالثاً: حدد بنية الموشح في عناصر: **القافية – الأعاريض – الوزن – اللغة المعجمية**. وهذه ليست كل شبكة عناصر البنية السطحية. فمستوى اللغة، مثلاً تم تحديده في مستوى الألفاظ: دارجة وعجمية، و لم يتجاوز ذلك إلى مستوى الجملة الشعرية. كمـا أنّ مستوى الإيقاع، ظل جزئياً في حدود القافية، والوزن العددي. أما في مستوى البنية

العميقة وتفاعلها مع البنية السطحية، فقد تجاهله الباحث تماماً، ولخصه بشيء اسمه (الأغراض). ونلاحظ في هذه النظرة – النموذج المنطقي في تقسيم النص!!.

رابعاً: نفى أن يكون الموشح – قصيدة، انطلاقاً من النموذج المتصور، وهروباً من مسألة التأثير والتأثر بين الموشح والقصيدة،ومع هذا، فهو قد عاد ليقول إنّ وظيفة الموشح، ليس الغناء،لأن القصيدة كانت تغنى أيضاً.فهل نقيس الوظيفة على الحالات الجزئية، أم على مركزية الوظيفة؟. ونلاحظ أنّ الباحث، تهرب من القول، بأن الوظيفة المركزية للموشح، هي الغناء، ولم يستطع إثبات أن بعض الموشحات لا تصلح للغناء!!.

خامساً: توحي تعريفات ومناقشات مصطفى الكريم، بانقطاع الموشح عن الشعر القديم، مع هذا لا نجد في تعريفه انقطاعاً كلياً، لأن المستويات التي ذكرها في التعريف، لا توحي بالانقطاع، بل بالحذف والإضافة إلى مقدمات التجديد الأولى!!.

– ثم يواصل مصطفى عوض الكريم، تعريفه للموشح من الناحية اللغوية، بأنه مشتق من (الوشاح)، **لأن (خرجاته وأغصانه كالوشاح) كما قال المحبّي، والوشاح، هو – كرسان – من لؤلؤ وجوهر، منظومان، مخالف بينهما، معطوف أحدهما على الآخر، تتوشح المرأة به**، وهو يقول أيضاً: (سير منسوج من الجلد، يرصع بالجواهر، تشدُّه المرأة بين عاتقها وكشحيها)، ولا يجوز إطلاق الموشح على المخمسات)، كما يؤكّد.

أما عن أجزاء الموشح، فيرى مصطفى الكريم ما يلي:

1. **المطلع والمذهب**: مطلع الموشح، ويسمى مذهبه: هو المجموعة الأولى من الأقسمة وأقلها اثنان. ولا يشترط أن يكون لكل موشح مطلع، فإن وجد، سمي الموشح تاماً، وإلاّ فهو أقرع.

2. **القُفل**: تتردد قوافي المطلع بنفس العدد والنظام في الموشح، بطريقة معينة، وتسمى حينئذ بالأقفال، وليس لها عدد محدود، لكن ابن سناء الملك، لاحظ أن أغلب الموشحات لها خمسة أقفال.

3. **الخرجة**: هي آخر قفل في الموشح، ومع أن المطلع، ليس ركناً أساسياً في الموشح إلاّ أن الأقفال والخرجة في غاية الأهمية، وبدونها لا يستوفي الموشح أشراطه. ويجوز للوشاح أن يجعل خرجته باللفظ العجمي. ولما كانت الخرجة في أغلب الأحوال، قولاً يورده الوشاح في صورة الحديث المباشر، فإن الدور الذي يسبق الخرجة، يتضمن اللفظ: (قلت وقالت... أو غنى وشدا). وهو تقليد لم ينفرد به الوشاحون، لأنه موجود في الشعر العربي القديم السابق للموشحات.

4. **الدور**: يعقب المطلع في الموشح التام أقسمة، تختلف عن قوافي المطلع، والقفلة، والخرجة، والحد الأدنى لهذه الأقسمة ثلاثة، وقد تكون أربعة أو خمسة، ولا تتجاوز ذلك إلاّ نادراً، ولكن ليس في شروط الموشحة، ما تمنع وصولها لأي عدد. وبعد كل – دور – يأتي قفل، ويختتم الموشح بالخرجة.

5. **البيت**: يختلف البيت في الموشح عنه في القصيدة والأرجوزة والمسمطة، ففي القصيدة هو – مصراعان، وفي الأرجوزة قسيم واحد، وفي المزدوجة قسيمان، وفي المسمطة هو عدد من القوافي الفرعية مع واحدة من القوافي التي تسمى عمود القصيدة. أما في الموشح، فالبيت، هو الدور مع القفل الذي يليه.

6. **الغصن**: هو القسم الواحد من المطلع أو القفلة أو الخرجة، وأقل عدد الأغصان، المطلع، فهما اثنان من نفس القافية.

7. **السمط**: يكون السمط مفرداً، وقد يكون مركباً من فقرتين فأكثر. وتكون قوافي الأسماط متماثلة. ويشتمل البيت على أسماط وأغصان.

- وهكذا فإن أجزاء الموشح عند مصطفى الكريم، تختلف في بعض تسمياتها عن كُتب المصادر:

أ. يسمي ابن خلدون، الموشح قطعة، وأكثر ما انتهت إليه الموشحة، هو سبعة أبيات، مستعملاً البيت بالمعنى الذي اختاره الكريم، لكنه – أي ابن خلدون – يقول إنّ كل بيت يشتمل على أغصان، وعند مصطفى الكريم، يشتمل البيت على أسماط وأغصان.

ب. يستعمل ابن سناء الملك، البيت، ويستعمل مصطفى الكريم مصطلح – الدور، لأننا كما يقول الكريم: (نعدّ البيت وحدة الموشح، كما هو في القصائد التقليدية)، ومنها أنه يعتقد أن الأقفال: (أجزاء متممة، ومرتبطة أشد ارتباط بالأدوار).

ج. يقول (يطلق الإبشيهي: كلمة الدور على ما هو عندنا – البيت، وعلى ما هو عند – ابن سناء الملك، البيت مع القفل الذي يليه. وقد استعملوا الغصن والسمط: أحدهما أو كلاهما في معنى الدور أو القفل. ولم يرد اللفظان عند ابن سناء الملك، إذ استعمل بدلاً منهما مصطلح (الجزء)، وقد وردت كلمة (الأغصان) لدى ابن بسام، لكنّ معناها غير واضح. كما يعلّق مصطفى الكريم، أن استخدام ابن بسام للأغصان، جاء بمعنى الأدوار والقفلات، ما عدا الخرجة، فقد جاءت واضحة، حيث سماها – المركز.

- ثم ينتقل مصطفى عوض الكريم إلى مسألة (القافية): فيقول: (للموشح طريقة خاصة في التقفية هي التي تميزه من غيره من ألوان النظم العربي)، وزعم بعض النقاد – كما يقول – أن الموشح مرحلة انتقالية في طريقة النظم العربي من حيث التقفية. والمعروف أن الرجز، هو أقدم ألوان النظم العربي، بعد أن كانت القوافي في أول الأمر صوتية. وقد كان هذا اللون من النظم خاصاً في أول الأمر ببحر الرجز، ثم انتقل إلى غيره من بحور الشعر، كالمتقارب والهزج والسريع. وأقدم ما نجده من الأراجيز الأندلسية، أرجوزة لعبد الرحمن الداخل. ثم دخلت التقفية في مرحلة جديدة هي التي نراها في القصيدة، وهي إرسال

الأقسمة الفردية: (ما عدا الأول، أي صدر مطلع القصيدة)، وجعل الأقسمة الزوجية من نفس القافية، وشملت هذه الطريقة، كل بحور الشعر حتى بحر الرجز، كما يضيف مصطفى الكريم. وقد تلت هذه الخطوة، خطوة أخرى بظهور الأرجوزة المزدوجة التي لكل قسيمين منها قافية خاصة. وقد استعملها الشعراء والعلماء لتيسير حفظ العلوم والمعارف، كما فعل إبان بن عبد الحميد اللاحقي في نظم كتاب كليلة ودمنة. ومن قدامى الأندلسيين الذين نظموا على هذه الطريقة – يحيى الغزال – (250هـ). وكانت الخطوة التي تلت هذه أن زاد عدد الأقسمة التي لها نفس القافية عند اثنين، فأصبحت القصيدة بصورتها الجديدة: ثلاثية أو رباعية أو خماسية. وقد سمى مصطفى الكريم هذا النوع من القصائد بالشعر الدوري، لأنها تشبه الدور في الموشحة. ولم يكتف بتسميتها بالثلاثية والرباعية: (لأنها حينئذ تشتبه بالمسمطة الثلاثية والرباعية والخماسية). وأكثر أنواع الشعر الدوري انتشاراً، هو الرباعيات (ولا يخامرنا شك – كما يقول – أن الرباعيات، تطور لفن المزدوجة مثل المثلثات. ثم ينتقل مصطفى الكريم إلى الخطوة التالية، أي إلى – المسمط: وقد اشتق من السمط، وهو – يقول ابن رشيق: (أن تجمع عدة سلوك في ياقوتة، ثم تنظم كل سلك منها على حدته باللؤلؤ، ثم تجمع السلوك كلها في زبرجدة، ثم تنظم كل سلك على حدته، وتصنع به كما صنعت أولاً، إلى أن يتم السمط). ومن أنواع المسمط: المثلث والمربع والمخمس، وهو الأكثر انتشاراً. والشرط في الشعر المسمط أن تكون قافية واحدة تسمى عمود القصيدة، وللشاعر بعد ذلك حرية في اختيار العدد الذي يروقه له من القوافي الفرعية، وأقصى ما وصل إليه هو المثمن، كما يقول الكريم. وهو يرجح أن التسميط، تطوير عباسي للتسهيم، وقدامة، يسميه التوشيح، وقد كان معروفاً منذ العصر الجاهلي، مثل قول امرئ القيس:

1. أفاد، فساد، وقاد، فزاد، وساد، فجاد، وعاد فأفضل.

2. كذلك قول امرئ القيس: كحلاء في بَرَجٍ، صفراءُ في نَعَجٍ... كأنها فضة قد مسَّـها ذهبُ.

3. أو قوله: فتور القيام ★ قطوع الكلام ★ تفتر عن ذي غروب أشر.

4. أو قول الخنساء: حمّال ألوية★ هبّاط أودية★ شهّاد أندية★ للجيش جرّارُ.

وقد قلّده المولّدون: أبو نواس – أبو تمام – ديك الجن – المتنبي، وإلى هذا الحد كان هذا النوع من التسميط داخلاً في عروض البيت، وكانت الخطوة التالية، هي الخروج من هذا النطاق من أجل الانطلاق من قيد القافية الواحدة. وقد ظهر في المشرق – يقول الكريم – نوع من الشعر، يعمد فيه الشاعر إلى كلمات معينة داخل البيت، فيجعل منها قوافي، يلتزمها في الأبيات التي تلي، مثل قول – ابن قسيم الحموي (540 هـ):

1. قل للأمير أخي الندي ★ والنائل ★ الهطّال ★ للشعراء ★ والقُصّادِ.

2. لا زلت تنتهك العدى ★ بالذابل ★ العسّال ★ في الأحشاء ★ والأكباد.

3. ووُقيت من صرف الردى ★ والنازل ★ المغتال ★ بالأعداء ★ والحسّاد.

وقد كانت كل هذه، محاولات، محصورة في نطاق البيت الواحد. وكانت المحاولة الجريئة التي خرجت بهذه القوافي من نطاق البيت الواحد، نقطة جبارة إلى الأمام، وهي أقرب نقطة بلغتها التقفية المشرقية من تقفية الموشحات، كما يرى مصطفى الكريم، ويضيف: (وأقدم نص عثر عليه، هو نص علي بن عياد الاسكندري (526هـ):

1. يا من ألوذ بظلّه ★ في كل خطب معضل ★ لا زلت من أصحابه

2. متمسكاً بيد السلامة ★ آمناً من كل بأس ★ في الحوادثِ والصروفِ

3. وأعوذ منه بفضله ★ في كل أمر مشكل ★ ما لاح لي فجر صوابهِ

4. كالشمس من خلف الغمامة ★ لا تميل إلى شماس ★ دون موضعها الشريفِ

5. وأعدّه لي معقلاً ★ أضحى عليه معولي ★ عند المثول ببابهِ

6. لما أمنت من الندامة ★ في السماع وفي القياس ★ المحضِ والنظر الشريفِ

7. وأجله عن مثله ★ مثل الحسام الفيصل ★ ماض بحد ذبابهِ

8. في كل جمجمة وهامة ★ ثابت صعب المراس ★ على مباشرة الحتوفِ.

ويعلّق الباحث: (فعدد هذه الأبيات أربعة، وكل منها مكون من ستة أقسمة، تماثل قافية كل قسيم قافية الذي يقابله في الأبيات الأخرى. والقصيدة تشبه، قفل موشح مكون من ستة أغصان تكررت أربع مرات، أو دوراً مركباً من موشحة، يتكون كل سمط من أسماطه الأربعة من ست فقر. ولاحظ **العماد الأصفهاني**، شدة شبهها بالموشحات، فوصفها، بأنها ذات أوزان موشحة. وقد وقف تطور القافية المشرقية عند هذا الحد، حتى عرف الموشحة الأندلسية في أواسط القرن السادس الهجري).

- ثم ينتقل مصطفى عوض الكريم إلى مسألة **(الوزن)** في الموشحات: يعمد الوشاحون إلى حيل كثيرة، ليخرجوا بها موشحاتهم عن مشابهة أوزان الشعر التقليدية، إذا حدث مثل هذا الشبه، بأن يقحموا كلمة يخرج بها الوزن عما هو مألوف. ويعمدون أيضاً إلى التنويع في الأوزان الموشحة الواحدة. ومن صور التنويع في الوزن: اختلاف عدد تفعيلات البحر الواحد بين غصن وآخر، وفي فقر السمط الواحد، كأن يكون في غصن، أو فقرة تفعيلة واحدة، وفي الغصن، أو الفقرة التالية، تفعيلتان. وإذا لجأ الوشاحون إلى الأوزان التقليدية، لجأوا للبحور المهملة والمجازئ، مثل: مخلع البسيط، والرمل، والمجتث، والمقتضب. والقسم الثاني هو الموشحات التي لا تنضبط على أوزان العرب، كما قال ابن سناء الملك. ويصل مصطفى عوض الكريم إلى خلاصة حول الوزن، وهي: (تنقسم الموشحات من حيث الوزن إلى خمسة أقسام: **الأول**، ما كان على الوزن الشعري التقليدي. **والثاني**، ما أخرجته عن الوزن الخليلي حركة أو كلمة. **والثالث**، ما اشترك فيه أكثر من وزن واحد. **والرابع**، ما له وزن غير الأوزان الخليلية، ويدركه السمع عند قراءته. **والخامس**، ما ليس له وزن

يدركه السمع عند قراءته، ولا يوزن إلاّ بالتلحين، وذلك بمد وقصر آخر، وإدغام حرف في حرف، وغير ذلك من فنون التلحين).

ملاحظات حول رأي مصطفى عوض الكريم:

أولاً: نلاحظ عدم الانسجام بين **المصطلحات** المستخدمة لتسمية أجزاء الموشح بين مصطفى الكريم، وكتب المصادر العربية القديمة. وإذا قلنا إنّ هذا نابع من قلة المصادر التي تحدثت عن نظام التوشيح أصلاً، فإنه ينبغي استنباط هذه المصطلحات، مع تحديد واضح لها من خلال **معاينة النصوص التوشيحية**. ثم لا يمكن أن نشتقّ المصطلحات ويتم تحديدها من خلال أمثلة شعرية **استثنائية**، تصلح للاستشهاد، أكثر من كونها تشكل ظاهرة أساسية. ولهذا لا بد من توحيد لهذه المصطلحات.

ثانياً: هناك خلط – في تسمية الموشح – بين **التسمية الأدبية**، **والتسمية الموسيقية**. فالتسميات الأدبية، ذات صبغة عروضية، كالقافية والوزن والبيت. والمقصود هو أن تسمية الأجزاء، ولدت من المفاهيم العروضية: **فالمطلع** يعتمد على مفهوم البيت الشعري، **والقفل** يعتمد على مفهوم القوافي، **والغصن** يعتمد على مفهوم البيت الشعري، **والسمط**، يعتمد على مفهوم القافية...الخ. بينما نلاحظ أن: الخرجة – الدور – البيت، هي مفاهيم بنائية تنطلق من مفهوم (الفقرة) أو التفقير. كذلك نجد أن مفهوم **الخرجة**، والدور، ذات طابع موسيقي: مثلاً نجد أن **(الدور)** أصبح مصطلحاً غنائياً جديداً، ويتألف **الدور الموسيقي الغنائي** من: (المذهب والأغصان، وهذه الأغصان تسمى أيضاً (أدواراً) منظومة بالتوالي، وهي تتألف من دور أو دورين فقط، والأخير هو القفلة، كما يقول الموسيقي – سليم الحلو. وهذا المفهوم للدور الغنائي، ظهر في الزجل المصري، وأصبح نوعاً مستقلاً من أنواع الغناء، منذ مطلع القرن العشرين، فكيف نميز بين **مصطلح (الدور) الموسيقي، ومصطلح**

(الدور) في الموشحة المبني على مفهوم القافية العروضي. وبالتالي: يجب إعادة هيكلة المصطلحات التي تتعلق بالموشح من جديد، وينبغي أن تأخذ هذه الهيكلة في حسابها، التطور اللاحق للموشح الأندلسي في المشرق، بل والمتغيرات التي حدثت لاحقاً كلها، بما يتيح المجال لانطلاقة، بل ثورة جديدة، مبنية على أسس الموشح القديم. هناك حتى الآن اختلاط بين ثلاثة مفاهيم: **العروضي والموسيقي والبنائي**. والأفضل، هو أن نُعيد النظر، انطلاقاً من مفهوم جديد، من خلال قراءة النصوص المتنوعة.

ثالثاً: يعتبر مصطفى الكريم – **البيت**، هو وحدة الموشح، كما في القصائد التقليدية، لكننا بالمقابل، نرى أن نواة الموشح، هي ما سمي بالدور، لأن الجديد في هيئة الموشح ظاهرياً أن الترجيع الموسيقي، يعود ليتمركز حول تكرار البيت، إلاّ أن هذا التكرار هو الشكل الظاهري، وليس النواة. إن **الصراع بين التعددية والتكرار**، هو ما يحكم الموشح، لكن هيئته تظل محكومة أكثر لمفهوم التعددية، لأنها أصلاً هي التجديد الوحيد المركزي للموشح الذي يميزه عن القصيدة التقليدية، وهذا لا يتناقض مع قول ابن بسام، بأن الخرجة هي المركز، لأن الخرجة، تؤكد التعددية أكثر من تأكيدها لمفهوم التكرار الذي يهدف إلى التمركز. فالمطلع والدور والبيت والخرجة، تتصارع من أجل أن تكون كل واحدة منها هي النواة. وليس هذا مهماً، في مقابل أهمية مفهوم التعددية التي خلقها الموشح.

رابعاً: إن ما قدمه الموشح من **تغيير ظاهري للقوافي**، ليس هو الحلقة المركزية في هيئته، كما يبدو ظاهرياً، لأن تغير القافية سبق ذلك في نماذج كثيرة من الشعر العربي التقليدي. وإنما الجديد في الموشح، هو **كسر سيمتريّة الهيئة العامة للقصيدة**، لأن الموشح، لم يخرج كثيراً عن نظام سيمترية البيت الواحد، لأنه استخدم أجزاء البيت التقليدي.

خامساً: الرجز – الأرجوزة المزدوجة – الدوري – المسمط... الخ، هي مقدمات فعلية للموشح، وقصيدة – علي بن عياد الاسكندري، تؤكد أنها شكل من أشكال التوشيح. إذا اعترفنا أن الموشح الأندلسي، متنوع الأشكال، فإنّه يفترض أن يظل هذا الشكل مفتوحاً لاحتمالات شكلية عديدة. كذلك، فإنّ فنون الشعر الأخرى، كالمواليا والدوبيت والكان وكان.. الخ، هي مقدمات واضحة الاختلاف عن الشكل التقليدي للقصيدة. **فالصراع، لم يكن بين مشارقة وأندلسيين، بل كان بين تقليديين ومجددين.** ولكنه أخذ تغطيات غير حقيقية، إذا انطلقنا من أن **الأندلسيين، هم أصلاً مشارقة ومغاربة،** أي أن المشرق العربي والمغرب، قد توحدا في الشعب الأندلسي الذي هو خليط من: **عرب مشارقة، ومغاربة، وأمازيغ مغاربة، بعد تفاعلهم مع الإسبان.** ومن الطبيعي أن يولد شيء جديد تطغى عليه المركزية العربية، دون أن يلغي التأثير الاسباني، بل إن هذا التأثير كان أساسياً وليس ثانوياً.

ومن هنا ولد – الموشح أندلسياً، لأن المركزي فيه، هو هذه **الخصوصية الجديدة الأندلسية، أي – التهجين، وهذا لا يتناقض مع المقدمات العربية التجديدية الأولى،** لأنها تكملة، ولأن الموشح استوعبها، بل وظل أسيراً لها أحياناً. ولهذا فنحن لا نقف مع إبراهيم أنيس، حين يقول بأن الموشح ما هو إلاّ المسمط الشرقي، ولا نقف مع مصطفى عوض الكريم الذي يوحي بأن الموشح، شبه منقطع عن ماضيه، بل نلجأ إلى المنظور الثالث، أي – (التكامل)، مع الاعتراف بالمركزية الأندلسية للموشح، وبأن الموشح، لم يكن منفصلاً عن المقدمات، لكنه في هيئته الجديدة يعتبر أول ثورة شعرية.

سادساً: إذا نظرنا إلى تقسيم الموشح، من حيث الوزن، عند مصطفى الكريم إلى خمسة أقسام، فهو وصف صحيح، رغم سرعته، إذ يجب قراءة أكبر عدد من نصوص

الموشحات من أجل استخراج الأوزان المستعملة، كواقع فعلي، وليس من أجل تقعيد الموشح نهائياً. لأن الموشح أعطى إمكانيات، لكي يظل الفضاء مفتوحاً. ولكن النقاد اعتبروا أن استخراج الوزن من النصوص المحددة، هو نهاية وقواعد ثابتة، كما فعل الخليل في أوزان القصيدة، حين اعتبر النقاد — تقعيدات الخليل، ثابتة ونهائية.

وإذا نظرنا في تقسيم مصطفى عوض الكريم لأوزان الموشحات، نجد أن الثلاثة أوزان أو قواعد — الأولى، لم تخرج عن النظام التقليدي للقصيدة، بينما كان القسمان الأخيران — خارج النظام التقليدي. فهل نقول من الناحية الشكلية، أن نسبة التجديد إلى التقليد، هي نسبة (2-5)، وأن نسبة التقليد هي (3-5). ونحن هنا نعني البنية السطحية، بل أحد أجزائها، أي مسألة الوزن فقط.

2. أحمد هيكل:

يقرر أُستاذنا أحمد هيكل، أن الموشحات: (قد بُنيت على أغنيات أندلسية محلية، واستوحت بعض أغاني الأندلسيين الشعبية، وقد نظمت باللغة العامية الأندلسية التي تمتزج فيها العربية بالرومانثي)، حيث أن الموشحات: (كانت منذ نشأتها إلى ما بعد ذلك بقرون، تنظم بالعربية الفصحى، باستثناء الفقرة الأخيرة منها، وهي — الخرجة، فقد كانت هي عامية العربية المستخدمة لألفاظ من عامية اللاتينية). ويستشهد بخرجة لإحدى موشحات — ابن بقي:

أَلْبُ ديهْ إشْتِ ديَهْ ... دي ذا العَنْصر حَقّا

بِشْتِري مو أَلمدَّبجْ ... ونشقُّ الرمحِ شقا

- أي: (هذا اليوم يوم فجري ... إنّه يوم عيد العَنْصرة

سوف ألبس ثوبي المزيّن ... وأشقّ الرمح شقّا).

ثم ينتقل المؤلف إلى الأسماء الاصطلاحية للموشح وأجزائه: (البيت للفقرة، والغصن لمجموعة الأشطار التي تتغير قوافيها من فقرة إلى أخرى، والقفل للأشطار التي تتحد قوافيها

في الموشحة كلها. أما الخرجة، فهي القفل الأخير من الموشحة. فالموشّح الذي ليس له مطلع يسمى الأقرع، والذي يبدأ بمطلع يسمى التام). فالموشحة – كما يقول أستاذنا أحمد هيكل – (تتألف من خمس فقرات غالباً، تسمى كل فقرة بيتاً. والبيت في الموشحة، ليست كالبيت في القصيدة، لأن بيت الموشحة فقرة، أو جزء من الموشحة، يتألف من مجموعة أشطار، لا من شطرين فقط كبيت القصيدة. وكل فقرة من فقرات الموشحة الخمس، ينقسم إلى جزأين: الجزء الأول، مجموعة أشطار تنتهي بقافية متحدة فيما بينها، ومغايرة في الوقت نفسه للمجموعة التي تقابلها في فقرة أخرى من فقرات الموشحة. أما الجزء الثاني، من جزئي بيت الموشحة، فهو شطران – أو أكثر – تتحد فيهما القافية في كل الموشحة، والجزء الأول الذي تختلف فيه القافية من بيت إلى بيت، يسمى غصناً، والجزء الآخر الذي تتحد قافيته في كل الموشحة، يسمى قفلاً). ويلاحظ هيكل أن القافية تشتمل على حرية وتنويع، يقابلهما التزام وتماثل من جانب آخر: أما الحرية والتنويع في الأغصان، حيث تغاير قافية كل غصن قافية باقي الأغصان. أما الالتزام والتماثل، ففي الأقفال، خيث يجب أن تحدد قوافيها في الموشحة كلها. ثم ينتقل هيكل إلى مسألة – الأوزان، فيرى أن مبدأ الحرية، يتواجد في جواز استخدام البحر الذي ستصاغ على وزنه الموشحة، في عدة حالات من حالاته، من حيث التمام والجزء والشطر، أي أنه يجوز في الموشحة أن تكون بعض أشطارها من بحر على تفاعيله التامة وأن تكون بعض الأشطار الأخرى من نفس البحر، ولكن تفاعيله المشطورة أو الموشحة، قصيرة قليلة التفاعيل، بل إنه يجوز أن تأتي بعض الأشطار من بحر، والبعض الآخر من بحر ثان). أما الالتزام والتماثل، فيرى هيكل أنه موجود في وجوب أن يأتي كل جزء من أجزاء الموشحة المتماثلة على وزن متّحد. والأجزاء المتماثلة، هي: الأغصان مع الأغصان والأقفال مع الأقفال، فإذا جاء الغصن في الفقرة الأولى على وزن معين، يجب أن تأتي كل الأغصان على نفس الوزن. وإذا جاء القفل الأول على طريقة خاصة من حيث طول الأشطار وقصرها من بحر ما، يجب أن تأتي

كل الأقفال على نفس الطريقة. ويلاحظ أن تلك الأقفال يجب أن توافق المطلع الذي يسبق عادة كل الفقرات. وهذه الموافقة بين الأقفال والمطلع، يجب أن تكون في أوزان والقافية معاً).

– وفيما يلي، نقدّم بعض الملاحظات والاقتراحات:

أولاً: نوافق أحمد هيكل على أن بدايات الموشح، قد بنيت على أساسات الأغاني الشعبية الأندلسية، وربما أيضاً، **الأغاني الغجرية (الزُطيّة التسيجانية)**. وقد استنتجنا هذا الاستنتاج من جملة قالها ابن سناء الملك عن **ألفاظ خرجة الموشحة التي: (يجب أن تكون (زُطيّة)**. ونحن في اللهجة الفلسطينية نقول: (نورية) أو (غجرية) أو (زُطيّة). والمصطلح الأخير (الزُطّ)، يطلق في فلسطين والأردن على الغجر الذين قدموا من أصول هندية، وتقول الأغنية الشعبية: (يا نور، يا زُطّ ... كلبتكو بتنطْ)، وهي أغنية للأطفال. ومعنى ذلك **أن هناك أصولاً غجرية للموشح**، إذا قمنا بتوسيع جملة ابن سناء الملك العابرة، والتي لم يلتفت لها الباحثون، أو تعمدوا تجاهلها لأسباب معروفة، منها أن الغجر شريحة هامشية في البلدان العربية، تعيش من الرقص والغناء والحدادة، ولأنّ الغجر قليلاً ما يندمجون في آليات الإنتاج في المجتمع، ولغة الغجر، هي: الأوردية. ثم لأن العرب أرادوا ربط الموشحات، بنموذج الفخامة في الشعر العربي القديم، وليس **بأصول هامشية متواضعة كالأغاني الشعبية الغجرية**، مثلما تهرّبوا من ربط الموشحات بالأصول الاسبانية لأسباب قومية. كذلك فهمنا أن أستاذنا هيكل، يرى أن (الرومانثي)، المتفرعة من اللاتينية ليست اسبانية فصحى، وإنما هي – لهجة غير متطورة، إنه يوحي بذلك ولا يقوله، لأنه يستخدم مصطلح (لهجة الرومانثي). ويبدو أنه انطلق في ذلك من قياس على الاسبانية المعاصرة. ولكن كل اللغات بدأت من لهجات بما فيها اللغة العربية. فالرومانثي، إذا كانت لغة التواصل المستعملة بين أبناء الشعب الاسباني، وإذا كانت قد تركت أدباً مكتوباً،

وإذا كان يتوافر فيها حد اللغة، كما عند ابن جني وابن فارس، فكيف لا نسميها (لغة الرومانثي)!!، ثم لا بد أن يكون لها لهجات عامية. وإذن فقد استفاد الموشح من لغة الرومانثي، ومن عاميات الرومانثي، إضافة للعربية الفصحى، والعربية العامية الأندلسية، ومن تفاعل هذه اللغات، وهذه العاميات، ولدت العامية العربية الأندلسية الجديدة، التي نرجح أن يكون تأثيرها هو الأقوى.

ثانياً: الخرجة في الموشح الأندلسي، بصفتها القفل الأخير من الموشح، تكون أغلب الأحيان مكتوبة باللغة الرومانثية مع عربية فصحى، وأحياناً عامية أندلسية. وقد اعتبر البعض عامية الخرجة، الصفة الأولى فيها، بالإضافة لكونها القفل الأخير. وبالتالي اعتبروها جديدة على الشعر العربي. وهي بالفعل ظاهرة جديدة إذا أخذنا بأنها أصبحت تقليداً راسخاً، أما على مستوى عامية اللغة أو أجنبيتها، فليست هي المرة الأولى التي يختلط فيها النص العربي بلغات أجنبية. فقد اختلط الشعر العربي بالشعر الفارسي في العصر العباسي. وظهرت لغة (المكدين)، وهم طبقة شعبية ذات أصول فارسية، وتسمى (مناكاة) بني ساسان. وهنا نصٌّ شعري لصفي الدين الحلي ندهش له، يقول:

بتبريخ ادصاي وتربيخ مشتاني ... غدت سائر الأخشان والفرس تخشاني

ضعفت دوانيك العراكيس كلها ... فشحمني من كان من قبل داصاني

وهابرهم فيما استكافوا بغيسهم ... وبالقجم من تبكٍ وَمزدٍ ومرفان

ودنكت أني وبخ قاروب أمرهم ... وأشكلت انسابي بانساب ساسان.

فالوزن، هو وزن عربي، واللغة مزيج من الفارسية والعربية، وهي (لغة المكدين) في العصر العباسي. فاللغات الأجنبية التي استعملت في خرجة الموشح هي: الرومانثية، الأوردية، الفارسية، الأوك، إضافة للعاميات الأندلسية، واللغة الأمازيغية.

ثالثاً: هناك اختلاف واضح في مصطلحات الموشح بين هيكل، والكريم، والمصادر التراثية، ليس فقط في الاسم، وإنما في وصف الأجزاء. لنأخذ مثلاً ما يسميه الكريم، بالـدور فهو يقابل الجزء الأول من الفقرة، لكن هيكل، لا يسميه (دوراً)، وإنما هو مجموعـة الأشطار التي تنتهي بقافية متحدة فيما بينها، ومختلفة في الوقت نفسه للمجموعة التي تقابلها في فقرة أخرى. وإذا كان البيت عند الكريم، هو: الـدور + القفـل، فـإنّ الوصف عند هيكل يشابهه، لكنه لا يسمي الجزء الأول، أي، (مجموعة الأشـطار) – دوراً. وسبق أن قلنا إنّ مصطلح الدور، مصطلح موسيقي غنائي في الزجل المصـري في القرن العشرين. لهذا فإن مصطلح – الدور مصطلح غامض ومختلط. وأنا شخصياً أقترح أن نسمي ما يسميه هيكل، بمجموعة الأشطار التي تليهـا، **مجموعـة ثانيـة وثالثة... الخ**، ويسميه الكريم – الدور، أقترح أن نسميه **عمود الموشح**، وهو يعـني قوام الموشح المتشكل من مجموعات، وأن نسمي ما يسمى بالبيت الذي ينقصه القفل – **بالفقرة**، لأن عمود (قوام) الموشح، يتشكل من سلسلة من الفقرات. أما **البيـت**، فيصبح هو المتشكل من: **المطلع والدور والقفل الأول. ونقدم أيضاً اقتراحاً ثانيـاً، هو ما يلي:**

أولاً: المطلع مصطلح واضح، لهذا يبقى كما هو.

ثانياً: نلغي مصطلح البيت، ومصطلح الدور، لاختلاطهما بمصطلحات أخرى.

ثالثاً: نسمّي ما سماه الكريم – الدور، أو الأدوار بِ: **سلسلة – سلاسل**، وتتكـون **السلسلة من مجموعة أسماط (سمط).**

رابعاً: نسمّي الأقفال بالأغصان، لأننا ننهي فقرة، ولا ننهي نصاً. ومعـنى هـذا أن المصطلح السابق (الغصن)، سوف يطلق على الأقفال، ما عدا القفل الأخـير.

والسبب أيضاً هو أن هيئة الموشح كتشجير، يوحي بأن الغصن (الأغصان)، هي الأقفال. كذلك يمكن أن يكون المطلع، غصناً، حتى نميزه عن الأغصان.

خامساً: تصبح الفقرة – وفْق اقتراحنا – هي: السلسلة + الغصن.

سادساً: مجموع السلسلة (السلاسل)، تصبح هي العمود.

سابعاً: الفقرة الأخيرة من الموشح، هي الخرجة.

ثامناً: البيت الأخير من الخرجة يصبح هو القفل.

تاسعاً: تبقى السلسلة متكونة من مجموعة أسماط.

وهكذا – وفق اقتراحنا – تصبح الموشحة متشكلة من 1. المطلع. 2. السلسلة: سمط أول، سمط ثان... الخ. 3. الغصن (غصن أول، غصن ثان...الخ). 4. الفقرة. 5.العمود أو القوام = مجموعة سلاسل. 6. الخرجة. 7. القفل.

– على سبيل المثال، يصبح موشح ابن سناء الملك (يا شقيق الروح) – وفق اقتراحنا – على النحو التالي:

مطلع = ______________

سمط1 ______________

سمط1 ______________

سمط1 ______________

غصن أول = ______________

سلسلة – رقم: ١

فقرة – رقم: ١

وهكذا على التوالي، حتى نصل إلى **الفقرة الأخيرة** التي يمكن رسمها على النحو التالي:

مطلع = ______________

سمط1 ______________
سمط1 ______________
سمط1 ______________

قفل = ______________

الخرجة | سلسلة – رقم: ٥

وهكذا تصبح **الخرجة = الفقرة الأخيرة**، متشكلة من: سلسلة رقم 5، (في موشح ابن سناء الملك) + القفل، (وهو البيت الأخير في الخرجة). وبطبيعة الحال، فقد وضعنا – المطلع ضمن الفقرة كحالة استثنائية، أو يمكن إخراجه من الفقرة الأولى، واكتفائه بصفة المطلع لأهميته، دون أن يكون له علاقة بالفقرة، هذا في الموشح التام، أما في الموشح الأقرع فمشكلة (المطلع) محلولة، لأنه لا يوجد مطلع أصلاً، فيه.

لقد كان اقتراحنا هذا نابعاً من هيئة الموشح الفعلية، ومن مصطلحات الأندلسيين التقليدية، ولكن الأسماء لا تتطابق مع مواقعها في الموشح، ولأن هناك اختلاطاً في أوصافها أحياناً من موشح إلى آخر. أما بالنسبة **للأسماط المركبة**، فيُسمّى كل جزء منها جزءاً، بدلاً من (فقرة) كما يسميها مصطفى الكريم، مثلا هو يقول (إن موشحة القزاز 1. بدرتم 2. شمس ضحى 3. غصن نقا 4. مسك تم. ومجموع الأسماط هنا (سمط واحد هنا)، تسمى أجزاء السمط، وهنا أيضاً تصبح الأجزاء الأربعة، سمطاً واحداً، وبالتالي: يوجد ثلاثة أسماط.

3. إبراهيم أنيس:

في كتابه موسيقى الشعر، (ص 241-257)، يتطرق أستاذنا إبراهيم أنيس للموشحات، فيقول: (كان من الممكن أن تعد الموشحات، حدثاً جديداً، وثورة في الشعر

العربي، لولا أن ما بها من جدة، لا يعدو الوزن والقافية، أما موضوعات الموشحات ومعانيها، فتكاد تكون نفس الموضوعات والمعاني التي طرقها الشعراء الأقدمون).

ثم ينتقل إلى النقطة التي تتعلق بنشأة الموشحات، وبنسبتها لمقدم بن معافي القبري حيث يقول: (على أن من مؤرخي الأدب، يزعمون أن أول من نظم الموشحات، هو – ابن المعتز الذي توفي في أواخر القرن الثالث الهجري، ويروون له موشحاً مطلعه (أيها الساقي إليك المشتكى... قد دعوناك، وإن لم تسمع). نحن إذاً أمام روايتين، إحداهما تنسب الموشحات في نشأتها إلى بيئة الأندلس، والأخرى تنسبها إلى بيئة المشرق)، ويواصل إبراهيم أنيس، قوله: (لم نظفر بنصوص للموشحات صحيحة النسبة، إلاّ في أوائل القرن الخامس الهجري على يد عبادة القزاز. ولقد مرّ ما يزيد على قرن من الزمان بين تاريخ نشأتها وظهورها محققة النسبة، ذات نصوص معروفة مروية في معظم كتب الأدب). ويرى إبراهيم أنيس أن العامة أقبلت على الموشحات: (لأنها انسجمت مع ميلهم إلى تسكين أواخر الكلمات، كما اشتملت على بعض ألفاظهم وأمثالهم، ولا سيما في خاتمتها). أما عن أوزان الموشحات، فيقول: (من الموشحات ما نظم على بعض الأبحر القديمة، كالرمل في غالب الأحيان، والرجز والمديد والخفيف والهزج والسريع والمتقارب والبسيط. بل يظهر أن الموشحات، قد نظمت أول ما نظمت على الأبحر القديمة، ثم تطورت أوزانها فيما بعد. فهي يمكن أن تعد مرحلة من مراحل تطور القافية فقط. ثم تناول التطور أوزانها أيضاً. ومن الموشحات، ما جاءت بعض أشطره من وزن قديم، والأخرى من وزن لا يعرفه أهل العروض، ويرى أنيس أيضاً أننا لا نجد في الموشحات، إلاّ ما تعودته الأذن العربية والذوق العام: (غير أنه من الحق أن يقال أن الصفة التي شاعت في الموشحات من تقصير أشطرها حتى صارت في بعض الأحيان، عبارة عن تفعيلة واحدة، تعد تطوراً جديداً ينسجم مع الميل العام الذي شاع في العصور الإسلامية من كثرة النظم في الأوزان المجزوءة، وما

يشبهها). ويضيف أنيس، أن أزهى عصور الموشحات، كانت بين أواخر القرن الخامس الهجري، وأوائل القرن الثامن، على أنه لم يكد يبدأ القرن السادس الهجري، حتى كانت الموشحات قد استقرت في نظامها.

ويختتم إبراهيم أنيس، حديثه عن الموشح: (وقد ظلت الموشحات في القرن التاسع الهجري، وما بعده حتى الآن، مما يتناوله بعض الشعراء أحياناً في مجال اللهو والمجون، أو على الأقل في مجال غير جدي، فلا ينظمونها في مدح الملوك أو رثاء العظماء. وجميع من نظموا في الموشحات بعد القرن الثامن، نعدهم مقلدين للسابقين من الأندلسيين).

كذلك نجد أن إبراهيم أنيس، قد وضع (الموشحات)، مع: المواليا — كان وكان — القوما — الدوبيت — السلسلة — الزجل — تحت عنوان فصل واحد، هو (أوزان المولدين)!!. وأخيراً يقول: (وليست الموشحات قبل تلحينها، إلاّ نوعاً من الشعر المسمط، ففيها تتكرر قوافي الأقفال، حتى نهاية الموشح).

وفيما يلي ملاحظاتنا، حول آراء — أستاذنا إبراهيم أنيس:

أولاً: يتمركز كلام إبراهيم أنيس، حول قضية — فكرة مركزية، يقولها مواربة، ألا وهي أن الموشحات، ليست ثورة شعرية، بل هي استمرار للشعر التقليدي. وحتى عندما يتحدث عن التجديد في وزن وقافية الموشح، يعود للاستشهاد بأمثلة مشابهة لهذا (التجديد) من الشعر القديم. وحتى عندما يعترف أن الموشحة في تقصير أشطرها يعد تطوراً جديداً، يعود أنيس، ليعتبر هذا التقصير الذي وصل إلى — تفعيلة واحدة في بعض الأحيان، شبيهاً واستمراراً للأوزان المجزوءة، إلى أن يصل إلى اعتبار الموشح نوعاً من أنواع المسمط. وفي هذا الكلام ظلم كبير للموشح، لأن — المسمط والأشكال الأخرى التي وصل إليها الشعر القديم، يمكن اعتبارها — مُقدّمات للتجديد، بينما نجد الموشحات، قد شغلت الناس قروناً وما زالت، أي تحولت إلى

نوع شعري كامل له شخصيته شبه المستقلة، وإن كنا لا نقول بانقطاعه التام عن تقاليد الشعر العربي القديم ولا عن المشرق.

ثانياً: ما يقوله إبراهيم أنيس من أن موضوعات الموشحات ومعانيها، تكاد تكون نفس الموضوعات والمعاني التي طرقها الأقدمون). هذا القول أيضاً فيه شيء من التعميم والمبالغة. صحيح أن الموشحات، احتوت على الأغراض القيمة، ولكنّها أيضاً احتوت على مواضيع جديدة. وعندما نقول (جديدة)، لا نعني الانقطاع التام في جدتها عن الماضي.

ثالثاً: في محاولته لتكريس تقليدية الموشح، باعتباره نوعاً شعرياً ليس أندلسي المنشأ — يزعم أنيس أن هناك (روايتان) حول هذا المنشأ: مقدم بن معافي القبري، وابن المعتز المشرقي، ويورد موشحة لابن المعتز هي (أيها الساقي إليك المشتكى)، والحقيقة هي أن هذا الموشح لابن زهر الحفيد الأندلسي. وسواء أكان المنشأ في المشرق أو في الأندلس، فإن الموشحات لم تصبح ظاهرة إلاّ في الأندلس.

رابعاً: نوافق أنيس على أن الموشحات، قد تدهورت، وأصبحت تكتب تقليداً للموشحات الأندلسية — بعد القرن الثامن الهجري. ولكن مفهوم إبراهيم أنيس للتجديد والتقليد، يفاجئنا بنتيجة عجيبة، فالسبب عنده، في تقليدية الموشح، هو: (تناولها لمجالات اللهو والمجون وعدم تناولها لمجالات (مدح الملوك أو رثاء العظماء)، كما يقول أنيس حرفياً. وهذا موقف نختلف معه فيه، بل نقول العكس: وصل الموشّح إلى مرحلة الانحطاط، حين دخل مرحلة — موشّح التكفير الديني الصوفي، والمديح، أي التقليد الميكاني والافتعال.

4. عمر فروخ:

يقسم عمر فروخ، الشعر العربي من حيث القافية إلى ثلاثة أجناس: قصيد، ورجز، ومسمط، وكلها قديمة، فالقصيدة: أبيات متوالية، ومختومة بمجموعات متماثلة من الأحرف

تدعى قافية، وتكون هذه المجموعات كلها، مبنية على حرف واحد مخصوص يسمى (رويا).
أما الرجز، فهو بحر من بحور الشعر، تنظم عليه الأراجيز، والأرجوزة أشطر وَتْرٌ (مفـردة)، مبنية كلها على حرف رويّ واحد. وتجيء الأشطر شفعاً (مزدوجة)، ويكون لكل شـطرين (الصدر والعجز) في كل بيت من أبياتها، قافية على رويّ واحد. أما المسمط: فيقـوم علـى اختلاف القوافي والأوزان معاً. فالتسميط، هو تنوع القوافي والأوزان في المقطوعة الشـعرية الواحدة. وهو أن يبتدئ الشاعر ببيت مصرع، ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته، ثم يعيد قسيماً واحداً من جنس ما ابتدأ به، مثل قول امرئ القيس):

توهمت مـن هنـد معـالم أطـلال	عفاهن طول الدهر في الزمن الخـالي
مرابع من هنـد خلـت ومصـائف	يصيح بمغناهـا صـدى وعـوازف
وغيرها هـوج الريـاح العواصـف	وكـل مسـف، ثم آخـر رادف

بأسحم من نوء السماكين هطال

وسواء أكان هذا النص لامرئ القيس فعلاً، أو كان منسوباً إليه، فهـذا لا يلغـي أن النص قديم جداً. وبهذا يمكننا رسم الأرجوزة، وفق مفهوم عمر فروخ في الشكلين التاليين:

شكل -1-

X ________ X ________

X ________ X ________

شكل -2-

X ________ X ________

+ ________ + ________

0 ________ 0 ________

- أما نص امرئ القيس المسمط، فيُمكن رسمه على النحو التالي:

_______ أ _______ أ

_______ ج _______ ج

_______ ج _______ ج

_______ أ

وبهذا يصبح النص، محاطاً بسياج (أ) لا باعتباره أطرافاً، بل باعتباره مركزاً. وهذا يوضح أن (ج)، هي الأطراف، باعتبارها تشرح وتفسر. ونلاحظ أن (ج-4)، لا تكتمل إلاّ بِ (أ-3)، رغم اختلاف القافية، ولكن بطبيعة الحال، توجد أشكال غير – القصيدة والرجز والمسمط، مثل نص على بن عياد الاسكندري، الذي سبق أن أوردناه.

أما الموشح – فيرى عمر فروخ، أنه: (قطعة شعرية طويلة في الأغلب، تتألف من مقاطع تترتب فيها الأشطر والقوافي على نسق مخصوص. فإذا اختار الوشاح، نسقاً ما في المقطع الأول من موشحته، وجب عليه أن يلتزم ذلك النسق بعينه في سائر مقاطع تلك الموشحة). يقول الاسباني ريبيرا: (إن أهل الأندلس كانوا يتعلمون العربية الفصيحة، لغة رسمية في المدارس والدواوين، وأما في شؤونهم اليومية، فكانوا يستعملون الأعجمية. وكان هذا الازدواج في اللغة، هو الأصل في نشوء طراز شعري مختلط: الموشحة والزجل). أما ابن بسام الشنتريني، فيقول: (الموشحات أوزان أكثر استعمال أهل الأندلس لها في الغزل والنسيب، وأول من صنع أوزانها محمد بن محمود القبري الضرير. وكان يضعها على أشطار الأشعار غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة، يأخذ اللفظ العامي والعجمي، ويسميه المركز. ثم يضع عليه الموشحة، دون تضمين فيها، ولا أغصان. وقيل: إن ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد، أول من سبق إلى هذا النوع من الموشحات. ثم نشأ يوسف بن هارون الرمادي، وكان أول من أكثر فيها من التضمين في المراكز. ثم نشأ – عبادة، فأحدث التضفير). ونلاحظ هنا أن عمر فروخ، يعترف بالمنشأ الأندلسي وبتأثر

الموشح باللغة الأعجمية في إسبانيا، ولكنه يأخذ بعض الأقوال، كمسلمات، مثل تبنيه لقول ابن بسام. رغم أن ابن بسام ألقى بمصطلحات غامضة مثل (الخرجة) التي يسميها: المركز. ولكن ما الذي يقرر مركزية الخرجة، هل هو وجوبها ووضوحها، بأنها تستخدم العاميات، إذا كان هذا، فإن ذلك يوضح مكانتها، ولا يعطي لها دور المركز أو نواة الموشح، فما الذي يجعل الخرجة، مركزاً، وما هو مفهوم المركز، تلك أقوال لم يناقشها عمر فروخ ولا غيره. كذلك تبنى عمر فروخ، قول ابن بسام في (الذخيرة) من أن ابن عبد ربه هو (أول من سبق إلى هذا النوع من الموشحات). ولكن هذا غير مؤكد في معظم المراجع، ويقال: إن —ابن عبد ربه— هذا هو اسم على اسم، وليس ابن عبد ربه، صاحب العقد الفريد. ويرى فروخ، أن – أبا بكر بن ماء السماء (1031 م)، أول من وصلت إلينا موشحاته. ثم **ينتقل عمر فروخ، فيقدم وصفاً لأنساق الموشح على النحو التالي:**

أولاً: النسق المؤتلف: يكون عادة في الموشحات التي على الأبحر المألوفة من الرمل في الأغلب. ويكون للموشح، مطلع، ثم تليه أبيات. ويكون كل بيت من أسماط، وقفل، (أو قفلة). وهناك ثلاث درجات من الموشح المؤتلف:

1. **الموشحة المفردة:** مثل موشحة أبي بكر بن زهر الحفيد (أيها الساقي...)، فالمطلع في الموشحة المفردة، يتركب من سمطين، لكل سمط منهما قافية مستقلة. أما البيت، فيتركب من خمسة أسماط: ثلاثة أسماط على روي واحد، ثم سمطين: قافية كل منهما على روي السمط المقابل له في المطلع.

2. **الموشحة المثناة:** تكون الأسماط في مطلعها أربعة، أي مضاعفة، ويبنى صدراً للمطلع على روي، وعجزاه على روي آخر. وكذلك يكون البيت في الموشحة المثناة، مضاعفاً، (ستة أسماط، رويٌّ لصدورها، وروي آخر لأعجازها، ثم أربعة أسماط في القفلة، تقابل بقوافيها قوافي المطلع، مثل موشحة ابن سهل: (هل درى ظبي الحمى...).

3. الموشحة المتعددة: يكون المطلع فيها مركباً، من ستة أسماط مجزوءة، ويكون البيت فيها بالتالي، ثلاثة أضعاف البيت في الموشحة المفردة، مثل موشحة ابن زهر: (ما للموله من سكره لا يفيق).

ثانياً: النسق المختلف: هي موشحات لم يتبع الوشاحون فيها قاعدة ما، بل كان كل وشاح يختار من ترتيب الأشطر، ومن ترتيب القوافي، ما كان يروق له أو يتفق له. من أجل ذلك قل أن تجد موشحتين على نسق مختلف واحد، وخصوصاً إذا كان الوشاح قد تصرف في الأوزان، فأتى ببحور الشعر مجزوءة على أقدار متفاوتة، أو إذا خرج من موشحته عن أوزان العرب جملة. ومن أمثلة النسق المختلف — موشحة أبي بكر بن الأبيض: (ما لذ لي شرب راح).

ثم يعرف عمر فروخ (الأعاريض)، بأنها: الكلمة الأخيرة في كل شطر من أشطر الموشحة القافية. ويعرف الخرجة بأنها: القفل أو الأشطر الأخيرة في الموشحة، وتكون في العادة باللغة الفصيحة. غير أن البعض يستعمل الخرجة باللغة العامية. وربما جعلوا هذه الألفاظ، أو الأشطر، باللغة الأعجمية، (لغة نصارى الأندلس، وهي لهجة رومانثية: مزيج من اللاتينية العامية، ومن بقايا محلية):

1. خرجة لابن بقي (عامية):

قد بلينا وابتلينا	(واش) يقول الناس فينا
قم بنا يا نور عيني	نجعل الشك يقينا

2. خرجة لأبي بكر بن رحيم (أعجمية):

لمرني أو كلش ديب	حسب سم بغا درد مسيد

* * *

- وهكذا نجد أن عمر فروخ، يضطر إلى وضع قاعدة مستمدة من مثال واحد، وذلك بتقديم وصف صحيح، لكن هذه الأشكال، ليست جامعة مانعة كما يقولون، بل لا بد من امتحان أكبر عدد من نصوص الموشحات التي وصلت إلينا: (447 موشحة على الأقل)، لكي نستطيع استخراج الأشكال التي استخدمها الموشح، ثم نعيد وضعها في أنساق جديدة، غير تلك التي وضعها فروخ أو غيره. ومن المؤسف أنه حتى الآن، لم يقدم لنا أحد هذه التجربة حسب علمي. وهذا يؤكد لنا أن النص، أهم من القواعد التي وضعت. وهذا يثير مشكلة أخرى وهي عدم مواكبة النقد والتقعيد، لولادة الموشحات، وتطورها في زمانها، فهل كان هذا لفائدة تطور الموشح، وحريته، أم أن انعدام الحركة النقدية، كان سبباً من أسباب ولادة كل هذه الإشكالات. كذلك من المؤسف أن النقاد المعاصرين ما زال فهمهم قاصراً لمصطلح (الأنساق)، لأن الأنساق، تشكل البنى، وما قدم حتى الآن، هو وصف للأجزاء الظاهرية السطحية من الموشح، فهل بنية الموشحة، هي هذه الأجزاء؟!!. ونلاحظ أن تقسيمات عمر فروخ، تكاد توحي - مثل أنيس - بأن الموشح مجرد تابع للأشكال القديمة.

5. محمد زكريا عناني:

يقرّر الباحث أن الموشحات من حيث الأوزان، تنقسم إلى ما يلي:

1. موشحات تأتي فيها الأقفال في صورة البيت الشعري، وتأتي أبيات الموشحة على نسق الأشطار، وبمعنى آخر، فإن الموشحة التي من هذا النوع، لا تتضمن خروجاً على الأوزان التقليدية المعروفة.
2. هناك موشحات تأتي فيها الأوزان، أقرب ما تكون للإيقاعات التي وضعها الخليل، لكن الوشّاح يقسم القفل (والبيت) إلى عدّة أقسام، وبمعنى آخر، فإنّ صورة الوزن العروضي الخليلي، يطرأ عليها، تغيير جزئي.

3. قسم ثالث، لا يخضع بمجموعه لوزن ثابت، لأن الأساس، هو أسلوب الأداء (Intonation)، وهو (الكثير، والجمّ الغفير) كما يقول ابن سناء المُلك.

- ثمّ يتطرق لنظام القافية في الموشحات، فيرى ما رآه شوقي ضيف، من أنه: (لا يبقى للأندلسيين في موشحاتهم، سوى التجديد في القافية، وهو ضرب من الحرية في صناعة القافية، أوجدته ظروف إنشاد المغنّين للشعر). كما ينقل الباحث رأي جودت الركابي، في لغة الموشحات: (يغلب عليها الضعف والركاكة، وهي في لينها وحرّيتها وائتلافها مع روح العامية، قادت اللغة الشعرية إلى الركاكة). لكن الباحث يرفض هذا الرأي، ويرى أن لغة الموشحات: (في شفافيتها وتدفقها وأسرها، ساعدت على تدعيم الفصحى، لأنها أشاعت هذه اللغة الجميلة بين الناس، وحالت دون سيطرة العامية، وجعلت الزجل، ثانوياً). ويرى الباحث أن الموشحات الغزلية، لها المكانة الأولى من حيث الكثرة العددية. وهناك موشحات غزلية، تختلط فيها الخمريات بالمدح والوصف، وهي مصنوعة العاطفة. وهناك الخمريات والوصف والرثاء والموشحات الدينية والصوفية. وهو أي الباحث محمد زكريا عناني، يوافق على الرأي القائل: إنّ الموشحات، جاءت وليدة الأغنية الشعبية، اعتماداً على قول ابن بسّام في الذخيرة.

ويقدّم الباحث تعريفات سريعة، بأهمّ الوشاحين أو الموشحين، إضافة لمختارات من الموشحات لعدد من الشعراء، وبعض النصوص النقدية حول الموشحات، لكنّ ما جمعه سيّد غازي من الموشحات، يبقى هو الأهم في مجال جمع النصوص.

6. صلاح فضل:

يعالج صلاح فضل (زميل الدراسة في كلية - دار العلوم، جامعة القاهرة) في دراسته (طراز التوشيح بين الانحراف والتناص)، مسائل عدة هي:

أولاً: تنضيد البنية الموسيقية: يرى صلاح فضل أن انحراف الموشحة الموسيقي، يتمثـل في ثلاثة مبادئ: الاعتماد على التفعيلة بوصفها وحدة للوزن، بدلاً من البحر – ومزج البحور في الموشحة الواحدة – وارتكاز الإيقاع على اللحن المصاحب على الـوزن العروضي فحسب. وعندما نقرأ نص ابن سناء الملك – يقول صـلاح فضـل – في ضوء هذه المبادئ، نجد أنها، ليست مجرد رخص من حق الوشاح أن يفيد منها، بـل هي معالم مائزة للموشحة، لو عدل عنها وقوم انحرافها، عـاد إلى جـنس الشـعر المقصد، وأنتج موشحاً شعرياً مرذولاً. وهذا ما لم يستوعبه بعض الباحثين حتى الآن، ممن يصرون على قص زوائد الموشحات وتطويعها القسري لعروض الخليل، وإخمـاد ثورتها الموسيقية. ومع اعتماد الموشحة على التفعيلة بدلاً من البيت – يقول فضل – إلاّ أنها ترتكز على فكرة التنضيد المتساوق المتوازي، فتبتدع نسقاً مرتباً وتحافظ عليه. وهي وإن كانت تخل بأطوال السطور الشعرية – مثل الشعر الحر – إلاّ أنها تعمد إلى تكرار النمط الذي تتخذه وتلتزم به، بالإضافة لتكرار القافيـة المتنوعـة، ولهـا في اختلاف الأطوال عدة أنماط، أوضحها: المرؤوس والمذيل والمُجنّح.

أما مزج البحور، فهو أيضاً من خصائص البنية الموسيقية للموشحات، ومظهـر بارز من مظاهر كسرها للإطار العروضي للقصيدة. أما الاتكاء على التلحين، حـتى إنه هو الذي يجبر كسورها العروضية، ويكمل مسافاتها الإيقاعية، فإذا قرئت الأبيات بدون موسيقى، بدت الموشحة كأنها نثرية، لا إيقـاع يضـبط أنغامهـا، ولا وزن ينتظمها.

ثانياً: تداخل المستويات اللغوية: تأتي الموشحة، يقول فضل – لتكسر العمـود الشـعري وتتخذ مساراً مضاداً له، فتبني على تداخل المستويات اللغوية، وتجمع في نسجها بين ثلاثة خيوط: الفصحى المعربة، والعامية الملحونة، والأعجمية الرومية. ويصبح هـذا

التداخل شرطاً لا تتحقق بدونه. ويظل التفاوت اللغوي، هو الخصيصة الشائقة والفارقة بين الموشح والقصيدة. فمن بين 447 موشحة التي جمعها سيد غازي، **تصل الموشحات ذات الخرجة العامية والأعجمية إلى قرابة المائتين**. وسنجد أنها ليست – نثرية الكلام الدارج – ولكنها لون من الشعرية، مخالف للمستوى اللغوي الواحد في القصيدة، ودلالة هذا الانحراف اللغوي عن عمود الشعر، هي دلالة لها ملمحان: أحدهما: يتصل بطبيعة تطور الأجناس الشعرية في اللغة العربية، والآخر: يتعلق باستجابة هذا التطور للمتغيرات التاريخية، ولأبنية الوعي الاجتماعي.

ثالثاً: كسر النمط الأخلاقي: عمدت الموشحات إلى الإطار الأخلاقي الصلب – الكلام لصلاح فضل دائماً – الذي تكلس حول الإبداع الشعري، فأصابه بالجمود والنمطية، فقفزت من فوقه، ولعبت بقوانينه، وجعلت العبث المحسوب من تقاليده، وأكمل هذا الصنيع، دورة العبثية التي تخللت الأوزان والتراكيب، فمزج الأنغام واستعمال العامية والأعجمية، لعب فني مبتدع، لم يعرفه القصيد من قبل، وطرافة دلالته تتلاقى مع طرافة الأدب المكشوف الذي تجلى في الموشحة وخصوصاً الخرجة.

وفيما يلي بعض الخرجات العبثية:

1. **ابن سهل**: يا مولتي، قم نعملو ... ذاك الذي ظن الرقيب.
2. **الكميت البطليوسي**: ذبت والله أسى، نطلق صياح، قد كسرْ نهدي
   وعمل لي في شفيفاتي جراحْ، ونثرْ عقدي.
3. **محي الدين بن عربي**: حبيبي إن أكلت التفاح، جي واعمل لى آح.
4. **صلاح الصفدي**: قد نشب خلخالي في حلقي ... ولباسي جارنا خطفو.

ويضيف – صلاح فضل – أن هذا المظهر في الموشحات، هو الذي استهوى المشارقة أكثر من غيره، وعدّوه مناط التجديد، فأبدع فيه وشاحوهم، وكان منهم بعض كبار

الشيوخ والقضاة والفقهاء، مثل: ابن سناء الملك (بتشجيع من أستاذه القاضي الفاضل) وصلاح الصفدي والشيخ صدر الدين الوكيل... هذا الانحراف الأخلاقي للموشح، هو الذي أدى إلى نشوء المكفرات أو موشحات التوبة، وهي موشحات تنظم على نسق الموشحة الأولى، وهذا ما انتهى إلى تقلص هذا الجنس الأدبي في مراحله الأخيرة، وانحصاره في الموشحات الدينية التي بقيت مثل شاهد القبور، مجرد أثر أخير لحياة حالة ماضية).

رابعاً: التناص والشعرية: لعل تعدد المستويات اللغوية في الموشحات، والطابع الحواري القصدي الذي تعتمد عليه – هما المسؤولان عن وهم النثرية التي لوحظت فيها منذ نشأتها، لكن حوارية لغتها، ضرب جديد من الأدبية، لم يكن معهوداً في النظم العربي. وإذا كانت القصيدة العربية، تعيش وهم البكارة اللغوية، بحيث لا يشتم منها أية شبهة للالتقاء بأصوات أخرى، وإلاّ عد ذلك من السرقات، إذا كان ذلك كذلك، فإن الموشحات، تقصدت النموذج المضاد، وذلك بحرج التلذذ القومي والتاريخي والفني، لتصل إلى أقسى درجات الإمتاع الغنائي، حيث تقوم الموشحات على أنقاض الحياة السابقة للنص. فإذا كان نموذج القصيدة، طبقاً للتصورات اللغوية المثالية العربية، نموذجاً لا تاريخياً يقوم في الفضاء المطلق، فإنّ الوشّاح، يفترض تعدد الطبقات في النص، ويوظف تراكماته الجمالية والاجتماعية:

1. **تعدد الأصوات:** تمثل الخرجة، المظهر المحدد لتعدد الأصوات في الموشحة، سواء أكان تعدداً فعلياً، يعتمد على اختلاف المؤلفين، عندما يعمد الوشاح إلى اقتطاع جزء من أغنية أعجمية أو عامية، فيقيم على أساسه موشحته، أو تعدداً مفترضاً، وذلك بأن يجتهد الوشاح أولاً في مثل موقف ما على لسان شخص آخر يعبر عنه. يقول ابن سناء الملك: (... وكنت لما أولعت بعمل الموشحات، فكنت إذا عملت موشحاً لا أستعير خرجة غيري، بل أبتكرها وأخترعها، ولا أرضى باستعارتها، وقد كنت نحوت

فيها، نحو المغاربة، وقصدت ما قصدوه، واخترعت أوزاناً ما وقعوا عليها، فلما اتفق لي أن تعلمت اللغة الفارسية، عملت هذا الموشح وغيره، وجعلت خرجته فارسية، بدلاً من الخرجة البربريّة). وقد أشار – **جارثيا جومث**، عند حديثه عن الخرجة، بأنه: (كان ذلك ظاهرة جديدة، لا بد من إطلاق تسمية جديدة عليها (فولكلوري سابق لعصره). فالوشاح – يقول جومث – قد أخذ الخرجة وطعم بها موشحته لأهداف جمالية). ويقول صلاح فضل إنّ هناك نوعاً من التناص، يوظف الوشاح فلذات شعرية، يستثمر الوشاح طاقتها الإيحائية في إنتاج دلالته. كما فعل **ابن بقي** الوشاح ببيتين **لكشاجم الرملي**، وكما فعل **لسان الدين بن الخطيب** مع موشحة **ابن سهل** (هل درى ظبي الحمى) في موشحته (جادك الغيث). وهكذا يدور حوار بين الوشاحين عبر العصور المختلفة، يرتكز اللاحق فيه على السابق، ويولد من صورة مجموعة جديدة من الصور التي تتأسس عليها، وتثبتها، أو تنفيها، كما يقول صلاح فضل – دائماً.

2. **ترجيع الأصداء، وإشباع النموذج**: تعد فكرة (**البؤرة المزدوجة**)، من أهم نتائج مصطلح التناص – كما يقول صلاح فضل: (على أساس أن ازدواج البؤرة، هو الذي يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والسابقة، وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص، فازدواج البؤرة، يتجاوز توصيف العلاقة المحددة التي يعقدها نص مع نصوص سابقة، إلى تحديد إسهامه في البناء الاستطرادي والمنطقي، لثقافة ما)، كما يقول **جريماس**.

وتتجلى ازدواجية البؤرة، بشكل بارز في الموشحات التي تكتب كلها على نمط نموذج سابق عليها، إذ يتراءى النموذج الأول دائماً، خلف ما يوازيه، ومع أن هذا اللون من المعارضة، كان قائماً في بعض الأحيان في القصيدة، إلاّ أنه أصبح من قوانين الموشحة

ونظامها المطرد، فالموشحات تعتمد على ما يطلق عليه صلاح فضل (إشباع النمـوذج). وقد أخذت كل الموشحات الشهيرة، سلالات شعرية تتوالد عبر الأجيال المختلفة. وهـذا اللون من ترجيح الأصداء، كان يسميه **الصفدي** (**المفاوضة**)، إذ لا يصبح الإبداع تقليـداً للأول، بل قراءة جديدة له (إعادة قراءة)، مثل سلالة موشح ابن زهر (أيهـا السـاقي). كذلك كانت موشحات الزهد تتم به هذه الدورة. وهنا يلتحم التناص بالانحراف، ومنها (مكفّرات) محي الدين بن عربي التي كتبت على أساس لموشحة ابن زهر. ويختتم صـلاح فضل كلامه بالقول: (وبهذا التكفير عن ذنوب الموشحات الشعرية، تنطفئ تجربة الخـروج على الأنماط الموسيقية واللغوية والأخلاقية، يتشبع نموذج التوشيح، ويدخل في المشرق دائرة مغلقة هي الموشحات الدينية التي لا تزال أصداؤها معتقة قديمة، لجنس أدبي مقبور).

القسم الثاني: شعر الطروبادور

1. محمد غنيمي هلال:

الموشحات – وفق أستاذنا **غنيمي هلال** – : (تبدأ بالمطلع، وهو يتفق في وزنه مـع بقية الموشحة، ولكنه ذو قافية واحدة. ثم يأتي بعده ما يسمى غصناً، وهو ذو قافية مختلفـة عن قافية المطلع مع اتحاده معه في الوزن، ثم يأتي بعده ما يسمى **قفلاً**، وهو متحد مع المطلع – إذا وجد – في قافيته وفي البحر. **والغصن مع القفل**، يسمى **مجموعهما بيتاً**. وآخر قفل في القصيدة، يسمى، **خرجة**). ويقدم غنيمي هلال مثالاً، هو موشح ابن زهر الحفيد (أيها الساقي). **وسوف نرسم تقسيم غنيمي هلال للموشح، على النحو التالي:**

أ ــــــــــــــ ب = مطلع

ج ــــــــــــــ

ج ــــــــــــــ

ج ــــــــــــــ

أ ــــــــــــــ ب = قُفل.

- وهذا الشكل كما نرى يختلف في التسمية الاصطلاحية عن الآخرين: مثلاً نجد أن ما سماه هيكل - مجموعة أجزاء (أسماط)، وما سماه مصطفى الكريم بالدور، نجد أن غنيمي هلال، يسميه (الغصن)، في حين أن الغصن عند الآخرين، شيء آخر تماماً. وهذا ما جعلنا نقدم اقتراح إعادة هيكلة المصطلحات (السابق). أما بالنسبة لمسألة تأثير الموشحات في شعراء التروبادور Troubadours، فيتحدث هلال عن مجموعة من **نقاط الالتقاء في النواحي الفنية**. يقول هلال:

1. نجد أن متوسط المقطوعات التي تتألف منها القصيدة لدى شعراء التروبادور سبع مقطوعات، وهو العدد الغالب على الموشحة.
2. في كل مقطوعة، يوجد ما يقابل **الغصن** في الموشحات والأزجال العربية، وهو يسمى بالاسبانية: Mudanza.
3. يوجد في شعر التروبادور، ما يقابل **(القفل)** في الموشحة، وهو ما يسمى بالفرنسية Tornade، وبالاسبانية Vuelta، وهو يتفق في قافيته مع نظيره في كل مقطوعة من القصيدة على نحو ما في الموشحات والأزجال، مما لا نظير له في الشعر الأوروبي من قبل.
4. الجزء المقابل للخرجة العربية في الموشحات، هو القفل في كل مقطوعة عند التروبادور.

5. **القافية**: ذات نظام في كل مقطوعة في شعر التروبادور، يشبه نظيره في الموشحات والأزجال.

6. إن مجموع الغصن + القفل، يسمى عند التروبادور – بيتاً.

ومن ناحية **المضامين**، يوجد تشابه بين الموشحات والتروبادور، مثل:

1. في شعر الموشحات وفي شعر التروبادور، توجد شخصية **(الرقيب)** الذي يرعى المرأة من أن يتصل بها أجنبي.

2. توجد في شعر التروبادور، **شخصيات** مشابهة لشخصيات أخرى، موجودة في الموشحات، مثل: الواشي (العاذل)، والحاسد، والجار، والرسول بين الحبيبين، وهذا الرسول يستخدم خاتماً كعلامة.

3. من المألوف **عدم التصريح باسم الحبيب**، والتعبير عنه بالكنية: جاري الجميل – أملي – منيتي – سيدي – مولاي، بلفظ المذكر كما في العربية أحياناً.

4. كذلك، توجد في قصائد التروبادور والموشحات، **معانٍ مشتركة**، مثل: تولد الحب من اول نظرة – قسوة الحبيبة – والجوى، والفراق، والعزلة، والألم، والسهاد، والسقم، والهزال، والموت. كذلك: خضوع المحب لحبيبته.

5. **الغزل بالنساء المتزوجات**، وهي خاصية مشتركة بين التروبادور والزجالين العرب.

ثم ينتقل غنيمي هلال إلى شرح تأثير – التروبادور في أوروبا، فقد انتقلت خصائص الموشحات إلى (دانتي)، و(بترارِكة) اللذين كتبا نوعاً جديداً، هو – السونيت – **Sonnet**: وهو في الغالب، مكون من أربعة عشر بيتاً، مقسمة إلى أربعة أقسام: اثنان منها رباعيان والآخران ثلاثيان. ومطلع كل من القسمين الأولين، ذو قافية واحدة، وهو يقابل المطلع أو المركز في الموشحات، وفي شعر التروبادور. ثم إن القسمين الأولين، كذلك ينتهي كل منهما ببيت متفق مع المطلع في نفس القافية، ولكن البيت الثاني من الثلاثية الأولى،

يتفق مع الثالث من الثلاثية الثانية، كما يتفق الثالث من الأولى مع الثاني من الثانية. وقد نال شكل – السونيت الإيطالي، بعض التعديل، فأصبح يتألف من مجموعات أساسية، كل مجموعة لها في بيتيها الثالث والسادس، ما يشبه القفل في الموشحات، إذ أن هذين البيتين في كل مجموعة، متفقان في القافية. وظل موضوع قصائد – السونيت، هو الحب. ثم انتقلت السونيت إلى فرنسا. وهناك تشابه في الصور الشعرية بين الموشحات، والصور في الشعر الرعوي الفرنسي.

وفي الواقع لم يكن غنيمي هلال، أول باحث في تأثير الموشحات في الشعر الأوروبي، بل إن الباحثين الأوروبيين، أنفسهم، يرون هذا التأثير، وإن كان الاختلاف يتمحور حول حدود التأثير وكيفيته.

2. الطاهر أحمد مكّي:

تعني كلمة (Juglar)، كما يقول أستاذنا **الطاهر مكي** – الرجل الذي كان يُسلّي الملك، أو عامة الشعب، كما يوحي أصل الكلمة اللاتيني. وكان هؤلاء الشعراء الجوّالون، (وهم من أصل جرماني) – يذهبون من بلاط إلى بلاط، ومن سيّد إلى سيّد، ينشدونهم الملاحم التي تدور حول مغامرات الأبطال. وهذا ما يشبه ما كان يحدث في الأندلس: شعراء ينشدون الشعر بالعربية الفصحى، أو بالرومانثية الخالصة، أو بعامية هي مزيج من اللغتين. وكان معنى كلمة جوّال: أولئك الذين يحصلون على لقمة العيش من إضحاك الآخرين والترفيه عنهم، حيث يريحون أعصاب الناس، بالموسيقا أو الأدب، أو التنكيت، أو الألعاب اليدوية أو الحركات البهلوانية. ويعرّف – **مييننديث إي بلايو (1856-1912)** – **الشاعر الجوّال وفنّه**، بأنه: (لون من التسوّل الأكثر مرحاً ودخلاً، يلجأ إليه التعساء المحرومون، والصعاليك الظرفاء، والطلاب الفقراء، ورجال الدين الصيّاع، والسكارى المعربدون، وكل الذين جاءوا إلى الحياة، مجرّدين من الثروة والجاه، ويملكون نهماً فنياً،

وينفقون حياتهم أحراراً، يكيفونها، وفق الضرورات القاسية التي يواجهونها). غير أنّ – **مينينديث بيدال** (1869–1969)، يرى أن **طبقة الشعراء الجوّالين**، تضمّ الفئات التالية: (الصعلوك الظريف، ومن يغني في الشارع، أو من يمثل على المسارح، أو ينشد الشعر في الكنائس، أو قلاع الملوك أو قصور السادة، والراقصين، ومؤلفي الرقصات، وكل ألوان الألعاب والتسليات المرحة: تقليد أصوات وأفعال الحيوان، أو لوازم أصحاب العاهات، والثرثار الذكي، وصاحب النكتة اللطيفة، والمهرج الخفيف الظل، والعازفين على الآلات الموسيقية، ومن يقرع الطبل أو يضرب على الدفّ). ومن خلال العصر الوسيط – والكلام للطاهر مكي – أصبحت كلمة (Juglar) تعني: **شاعر...** باللغة الرومانثية، أي اللغة العامية التي تفرعت عن اللاتينية في إسبانيا. **فالشاعر الجوّال**، هو: **الأب الحقيقي، لكل الآداب الأوروبية الحديثة**، كما يؤكد الطاهر مكّي.

ويميّز مكّي بين **(الشاعر الجوّال – Juglar)**، و**(الشاعر المنشد – Troubadour)**. وعرفت كلمة – الطروبادور بعد ثمانين عاماً من ظهور كلمة – Juglar، حيث ظهرت عام 1116م في قشتالة، بينما ظهرت كلمة تروبادور لأول مرة عام 1197م. ويختلف **(شاعر الطروبادور = المُنشد)**، بأنه: كان دائماً **شاعر الطبقة الأكثر ثقافة**. وكان كثير من الفرسان من الطبقة الاجتماعية الأعلى – **يقلّدون** شاعر الطروبادور، ففي رواية (دون كيخوته) لثربانتس، يقرر بأن (كل الفرسان المغامرين في القرن الماضي، كانوا من الشعراء المنشدين). وأوّل شاعر منشد، هو: **جيوم التاسع**، دوق أقيطانية (1071–1127) في جنوب فرنسا. وكان يعرف عدداً من اللغات، من بينها: اللغة العربية. **فالشاعر الجوّال**، هو من **ينشد أشعاراً نظمها آخرون**، بينما كان الشاعر المنشد، **هو من يبدع الشعر**، ويجيد الرقص، ويلحن الأغنية. فالشاعر الجوّال، أدنى اجتماعياً من الشاعر المنشد. وقد ألغيت كلمة – جوّال في القصور، لأنها أصبحت تعادل الانحدار والانحطاط:

(إنسان ثرثار لطيف، ساخر الحديث صاحب نكتة، صايع غير مستقر، يعيش حياة قلقة على الدوام). واستبدلت الكلمة، بكلمة – **Menestrel**. ثم ظهرت **طبقة ثالثة من الشعراء**، هي: **Segreier** أو: **Segral**، أي: **الشاعر المنشد الجوّال**: وهو قد يكون: فارساً من الطبقة الدنيا، أو نبيلاً مفلساً، ورث اللقب، لكنه لا يملك من الوسائل ما يرفعه إلى مرتبة الفروسية، فيجد في قرض الشعر، وسيلة للعيش، يصحب الجيوش في المعارك، ويغني قصائده لها. فالفارق بينه وبين الشاعر الجوّال، أنه ينتمي لطبقة الأشراف، ويختلف عن الشاعر المنشد بأنه – أي الشاعر المنشد الجوال، كان يتقاضى أجراً عن أغانيه. ثمّ ظهرت في القرن الثالث عشر، داخل نطاق الشعراء الجوّالين – **ظاهرة – الشعراء العُميان**، وهم طبقة متميزة: يقودهم صعلوك، ينشدون ويغنون، ويطلبون الصدقات، وكان من بين الشعراء الجوالين من ينتمون إلى **طبقة رجال الدين**، يتخذون من أبواب الكنائس، مسرحاً، يغنون أشعاراً دينية، إلى أن صدر قرار المجمع الديني في طركونة عام 1317م: يمنع رجال الدين من احتراف مهنة: شاعر جوّال. ويضيف مكّي بأنّه إلى جانب الرجال الشعراء، كانت هناك – **المرأة الشاعرة الجوّالة**، وهي السيدة الصايعة التي تربح الأموال من الغناء والرقص وإنشاد الشعر. وهنّ: سيّدات مرحات. ويميّز بين فريقين من الشعراء الجوّالين: من تخصصوا في **الأشعار القصصية**، ومن أعجبوا **بالشعر الغنائي**. وكان للبلديات شعراؤها. وكان الملوك يهدون الشعراء الجوّالين، القصور والقرى، ويعفونهم من الضرائب، مما شكّل – طبقة برجوازية متماسكة في عدد من المدن. **ومن الشائع في الموروث البروفانسي، أن نجد سيداً، يعطي كل أثاث بيته، لشاعر جوّال، استلطفه.** وكان الشعر الجوال يقف إلى جانب الخوري في حفلات الزواج. وكلما كان عدد الشعراء كبيراً، كان ذلك شاهداً على عظمة حفل الزواج. وفي مقاطعة – بروفانس، كانت مهمة الشاعر، تختلط تماماً مع مهمة الجندي. **والترحال** أحد خصائص الشاعر الجوّال. ففي

العصر الوسيط، كان أربعة من المثقفين، يجعلون الأدب، **عالمي الطابع، هم: الشاعر الجوال، التاجر، طالب العلم، ورجل الدين**. وكان الشاعر الجوّال يحمل - عوداً، ومخطوطاً يضم القصائد التي يغنيها. هذه الرحلات، أعطت عن الشعراء الجوالين، طابعاً عالمياً سمحاً، يأخذ ويعطي، يؤثر ويتأثر. وكانوا أداة فعالة بين المناطق متعددة اللهجات، لتبادل الآداب، وبين بقية العالم: فرنسا وإنجلترا وإيطاليا والشرق. وكان الأندلس المسيحي والإسلامي، وصقلية الإسلامية، نقطة الالتقاء بين الشعراء الجوالين من العرب أو المسيحيين، فالشعراء الجوّالون هم: شعراء وموسيقيون ومؤلفون ورواة، أفادوا كثيراً مما جاء به المسلمون. ويرى مكي أن سكان الأندلس، كانوا يتكلمون في حياتهم اليومية، لغة هي خليط من العربية والرومانثية، وأن الزجل، ولد ليرضي ذوق الذي لا يفهمون العربية الفصحى، ولا الرومانثية الخالصة، ولا اللاتينية المتحجرة. وإذا كان ديوان ابن قزمان (المتوفى عام 1160م) يمثل هذه الظاهرة الزجلية، فثمة أشعار رومانثية أيضاً، لشعراء جوالين مسيحيين، جاءت على هذا النحو، حيث تتناثر الكلمات العربية بكثرة، وسط الكلمات الرومانثية، وكانت مفهومة لأي أندلسي، مسيحياً أكان أم مسلماً. ومن هذه الكلمات: حبيب، حزين، ياربّ، القلق، الصباح، الفجر، وغيرها كثير. ويعتبر مكّي - **ابن قزمان: شاعراً جوالاً**. وفي المصادر الأندلسية المسيحية، هناك معلومات لا بأس بها عن **شعراء جوّالين مسلمين**. وفي بلاط شانجه الرابع، ملك **قشتالة**، نجد في عام 1292م، عدداً من الشعراء الجوّالين الذين تدفع **لهم مرتبات**، يبلغون - ثلاثين شاعراً، **من بينهم - ثلاثة عشر شاعراً مسلماً**، فيهم: **امرأتان، ويهودي واحد، واثنا عشر مسيحياً**... وهناك **شاعران، تدفع لهما الملابس فقط**. ويقول رئيس كهنة مدينة هيتا الذي عاش في القرن الرابع عشر، إنّه كتب كثيراً من الأغاني لمغنيات مسلمات ويهوديات، ويُرجّح أنه كتبها باللغة الرومانثية.

3. محمد إسماعيل موافي:

ظهر نوع من الحب العاطفي في أواخر القرن الحادي عشر، أطلق عليه الفرنسي جاستون باري عام 1883، مصطلح: Amour Courtoise، وترجم إلى الإنجليزية – Courtly Love. ويترجمونه إلى العربية: حبّ القصور... أو: الحب الفروسي... أو: الحب البلاطي. أما الباحث، أي، محمد إسماعيل موافي، فيترجمه إلى: **الحب المهذّب**. ويترجمه غنيمي هلال: (الحبّ العفّ). وقد ميز الشاعر – ماركبرو في القرن الثاني عشر، بين مفهومين للحب: أحدهما سمّاه – Fin Amors، ويترجمه الباحث إلى: **الحب الرفيع أو الواقي**. أما الآخر فهو: Fals Amors أو: Bass Amors، ويترجمه الباحث إلى: **الحب الوضيع أو الحقير**. ثم يستخدم الباحث، مصطلح: **الحب أو الغزل الطروبادوري**.

– يرى الباحث موافي، أن العصور الوسطى في أوروبا، كانت عصور ظلام قاسية، تجاه المرأة. وكانت القصور في عهد الإقطاع، عامرة بالنساء المومسات، وازدادت ظاهرة – اقتناء المحظيات. وفي الأدب لا تختلف الصورة: هناك زوجة لإنجاب النسل، ولاسيّما الذكور، وخليلة لإشباع الشهوات العابرة. ولهذا لم يلتفت الفرسان في أدبهم للمرأة الزوجة، أو الأم. وهذا جعل القصاص والرواة، يفسحون المجال الواسع لصورة – الأميرات الجميلات الفاتنات من الطبقة الراقية، الراغبات في المتع الحسيّة. وهناك طوفان من الأمثال الشعبية الأوروبية التي تدعو إلى عدم الثقة بالمرأة. وهناك إجماع بين المؤرخين الأوروبيين على أن (العاطفة)، كانت حدثاً جديداً في المجتمع الأوروبي، حين ظهرت في أواخر القرن الحادي عشر في نوع جديد من الشعر في مقاطعة – بروفانس.

– يقول الباحث: **انتشر هذا الشعر الطروبادوري في إقليم بروفانس جنوب فرنسا** في أواخر القرن الحادي عشر، والثاني عشر بعده. ثمّ انتشر في ألمانيا وإنجلترا وإيطاليا وشبه جزيرة إيبيريا. وقد أنجبت هذه الحركة – **أربعمائة شاعر**، وجُمعتْ سير وأشعار، **111**،

شاعراً منهم. وقد كتب هؤلاء الشعراء شعرهم بلغة – **بومكانس** التي تسمّى أحيانـــاً – **لانجدوك** – **Languedoc**، وهي لهجة فرنسية محلية. ويجمع المؤرخون – والكلام دائمـــاً للباحث – على أن أقدم من عرف من شعراء الطروبادور، هو – **جويلم (وليام)**، الكونت السابع لبواتييه، والدوق التاسع لأقيطانيا. وقد اشترك في الحملة الصـــليبية عـــام 1101م، ومنيت الحملة بالهزيمة. وقد بقي من شعره، إحدى عشرة قصيدة. وتحمل قصائده معـــاني الحب في زمنه، ويُعزى إلى تأثره **بأوفيد**، وربما بالشعر الأندلسي العربي. كذلك، الشـــاعر **جوفري ريودل** – **J. Rudel**، أمير مقاطعة – **Blaye**، في منتصف القرن الثاني عشـــر، بقي من شعره، ست مقطوعات شعرية. وقد سافر إلى **فلسطين**، ووقع في عشق أمـــيرة في مدينة طرابلس، كما تقول الأسطورة. وهناك شاعر ثالث، هو – **برنارد دي فنتادورن** – **Ventadorn**، وهو من أعظم شعراء الطروبادور. ويرى الباحث، أنه إذا اعتبرنا الأفكار الجديدة عن الحب، **مزيجاً من عناصر عربية اسبانية، اختلطت بعناصر لاتينية أوفيديـــة**، فإن هذا الامتزاج، حصل أولاً في بلاط إبلس الثـــاني – Ebles II، حـــاكم **مقاطعـــة** – **Limousin**، وهو شاعر تعلم أصول الشـــعر مـــن برنـــار **دي فنتـــادورن**، الشـــاعر الطروبادوري. وفي أعذب أغانيه، نجد برنار، يسمو بمتعه الحسيَّة، بما حولـــه إلى درجـــة الشعور الجارف بالفرح، وتارة أخرى، يهوي إلى قرار سحيق من الأسى والإحباط، وذلك في إطار الحب الرفيع، بما فيه من مشاعر الخضوع للحبيب. ومعظم شعر برنار من نوع – **الكانزو** – **Canso**، أي **المقطوعات الغزلية**، وقد وصل إلينا منها – 45 مقطوعـــة ... كما وصل تأثيره إلى **شعراء شمال فرنسا** – **التروفير**، **الذين قلّدوا** – **شعراء الطروبادور**.

ويرجع الفضل في الترويج للأفكار الجديدة في الحب إلى: **إليانور**: زوجة لـــويس الســـابع ملك فرنسا، وزوجة هنري الثاني، ملك إنجلترا، لاحقاً، وهي **والدة رتشارد قلب الأســـد دوق أكيتانيا**، فسعت إلى إحياء مجد أسلافها،فهي حفيدة وليام التاســـع، دوق أكيتانيـــا،

فأنشأت صالوناً أدبياً. وقد لعب أبناء إليانور، دوراً في الاهتمام بالأدب. كـذلك لعب الشاعر الطروبادوري – آرنو دانييل– A. Daniel، في بـلاط رتشـارد قلب الأسد، دوراً في شعـره، الباحث عن الحب المخلص الذي ينطوي على الخضوع التام لمحبوبتـه. ويمتاز أسلوبه بالبعد عن الزخرفة: ويعترف دانتي، بتأثره حين كتب الكوميديا الإلهية، بهذا الشاعر. أما بتوارك الإيطالي أيضاً، فيعترف، بأن آرنو: أول شعراء الحب الذين كتبوا بلغة أجنبية (أي غير إيطالية). وكان جوهر الحـب الفريـع، كمـا في شـعر ماركـابرو – Marcabru، هو: خضوع المحبّ لمحبوبته وتذلّله لها. وقد عاشت إمـارات البروفـانس ودوقياتها، مرحلة ازدهار لم تعرفها أوروبا. وهناك أيضاً شاعر إيطالي، هو – جيرو ركييه (1230–1294)، ابتعد عن الحب بين المرأة والرجل، إلى الحب الديني (تمجيـد مـريم العذراء)، وكان الحب الديني، قد سيطر على شعر الطروبادور في أواخر أيامه. وفي أول مهرجان شعري في أوروبا، أقيم في مدينة تولوز، عام 1324م، كان موضوع القصـائد، هو تمجيد مريم العذراء. وقد ترك الشاعر جيرو ركييه – 89 قصيدة، أهمهـا قصـائده الرعوية – Pastorelas. وقد أنتج شعراء الطروبادور – أعلى الأجناس الشعرية، وهو – الكانزو، أي أغاني الحب. وكان هذا النوع، يتطلب رشاقة لفظية، ومهارة في الصنعة. – ويتجه البحث في موضوع – منشأ الحب الطروبادوري – يقول الباحث – إلى نظـريتين: اتجاه أوروبي، واتجاه عربي.

1. الاتجاه الأوروبي: نظرية تجعل الحب الطروبادوري، فرعاً لأصل من شـجرة الثقافـة الكلاسيكية، ولاسيّما شعر أوفيد. وثانية: ترجع أصل الحـب الجديـد إلى صـوفية القدّيس برنار، أو إلى تقديس السيدة مريم. وثالثة، إلى التفاعل بين المسيحية وبـين عوائد جرمانية سابقة عليها، كانت المرأة في ظلها مسيطرة في الأسرة والمجتمع، ورابعة تقول إن الشعر الجديد، كان إمّا وسيلة غير مباشرة للدعاية الكاتالانية، وهي مـذهب

ديني خارج على المسيحية، أو تعبيراً غير مباشر عن مشاعر أتباع هذا المذهب. ومنها، كذلك **النظرية السوسيولوجية** التي تفسر الشعر الجديد، بما يحمله من مبادئ ثورية في ضوء التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي مرّ بها **نظام الإقطاع**.

2. **الاتجاه العربي**: يقول أنصار هذا الاتجاه إنّ أوروبا المسيحية، لمّا بدأت تخرج من تخلّفها في القرن العاشر الميلادي، كانت الحضارة العربية، قد قطعت أشواطاً بعيدة، تتمثل في منجزات أدبية وعلمية وتقنية انتقلت منها إلى أوروبا. ومن هذه المنجزات، **هضم العرب للثقافة الهيلينيّة**، ومن **إسبانيا العربية**، أو من **المشرق العربي**، **بتأثير الحروب الصليبية**، أو منها جميعاً، انتقلت إلى أوروبا – **ملامح مبادئ الفروسية العربية ونظامها**. ولم يكن له من قبل، ارتباط بالنظام الإقطاعي. ومع الفروسية، انتقلت القصص العربية، والحكايات، وذلك من خلال الحروب الصليبية والاحتكاكات الثقافية والتجارية. وكان العرب، أول من استخدم **الشعر المقفّى** الذي انتقل إلى إسبانيا، ثم إلى بروفانس. وقد عثر الباحثون الأوروبيون في شعر البروفانس المبكر، وفي الشعر القشتالي، والجاليقي البرتغالي على أشكال من **النظم الزجلي**. ويشتق بعضهم الفعل – **Trobar**، بمعنى (ينظم الشعر)، واسم الفاعل – **Troubadour**، من كلمة: (الطرب) العربية، أو من كلمة (ضَرَبَ) على الأوتار. وقد لوحظ أيضاً **اشتراك شعر الغزل الأندلسي، وفي المشرق مع الشعر الطروبادوري، في عدد من الأفكار أو الموضوعات والأساليب، منها:**

1. استخدم الكنية لإخفاء هوية المحبوبة، وتوجيه الخطاب إليها بلفظ المذكر: (سيّدي) بدلاً من المؤنث (سيّدتي).
2. الشخصيات التي تظهر في شعر الغزل ودورها فيه، مثل: العذول، كاتم السرّ، الرقيب، الواشي.

3. أعراض الحب المرضيّة: سهاد، شحوب، تحوّل، وكآبة، والاعتقاد بأن العشق، قد يودي بحياة العاشق.

4. استخدام أوصاف الربيع أو الطبيعة، كمدخل إلى موضوع الحب.

5. رفع السيدة المحبوبة إلى مقام الآلهة المعبودة، وخضوع الشاعر لأوامرها والامتثال لاستبدادها، والتأكيد على أهمية السريّة في الحب.

6. التشابه مع بعض رسائل الحب العربية وأفكارها، مثل: طوق الحمامة لابن حزم، ورسالة العشق لابن سينا، وكتاب الزهرة لابن داود. وقد توصل مؤلفو هذه الرسائل إلى مفهوم أفلاطوني للحب، يشبه الحب الرفيع عند الطروبادور.

ثمّ يناقش الباحث موافي – **المصدر الأوفيدي**، فقد ترك اوفيد ثلاث رسائل في الحب:

أ. **فن الحب. ب. الحب. ج. شقاء الحب**. فالحب عند **أوفيد**، حبٌّ حسيّ، لا يوجد فيه تعلّق عاطفي، أو ذلك التسامي الموجود في شعر الطروبادور. وهناك تفاوت بين نساء أوفيد، ونساء الحب الرفيع. وقد شهد القرنان الثالث عشر والثاني عشر، انبعاثاً واسعاً لآثار أوفيد الشعرية في ترجماتها، أو في الأصل اللاتيني، وكان تأثيره في شعراء الشمال الفرنسي – التروفير، لكن أوفيد – كما يؤكد الباحث – إذا افترضنا تأثيره في الطروبادور، فهو ليس العامل الوحيد. وقد صدر عام 1184-1186م، أول كتاب في (**فن الحب الرفيع**)، لمؤلفه – **أندرياس كابيلانوس – Capellanu**، وهذا الكتاب النظري في الحب، يشبه إلى حدّ بعيد، كتاب طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي. ويشكك النقاد في تأثير كتاب أندرياس في تعميق نظرية الحب الجديد. ثمّ اتسع نطاق تأثير الشعر الطروبادوري إلى ألمانيا، فظهرت أشعار غنائية، تُسمّى – **Minnesingar**، في أواخر القرن الثاني عشر. كذلك الأشعار الغنائية **الإيطالية والإنجليزية** التي نظمت باللغات الدارجة: دانتي وبترارك. ولعب شعر الطروبادور لاحقاً في عصر النهضة، دوراً في **الشعر الاسباني**، ومن الأمثلة: قصص

شعرية، مثل: سجن الحب، لسان بدرو. كذلك ظهور رومانسية الوردة في فرنسا، وهي تنتمي إلى شعر الحب الرفيع. وفي نفس الاتجاه، كتب تشوسر الانجليزي، حكايات كانتربري. وفي القرن السادس عشر، أصبحت إيطاليا، هي مصدر الإلهام.

4. ميسوم عبد الإله:

أعتقد جازماً أن أفضل كتاب، ناقش علاقة الموشحات الأندلسية بشعر الطروبادور، هو كتاب (**تأثير الموشحات في التروبادور**) للجزائري **ميسوم عبد الإله**، وذلك لأنه رجع إلى الموضوع في ثلاث لغات: **الاسبانية - الفرنسية - البروفانسية**، كما عاد إلى **النصوص الأصلية لشعراء الطروبادور**. وفيما يلي نقدّم عرضاً نقدياً موجزاً لهذا الكتاب الهام الذي أنجز عام 1976، ونشر عام 1981:

- يرى المؤلف، أن الحب عند العرب (الشعر العذري)، يحتوي على العنصرين: المادي والروحي، وقد ربط الحب بالعفاف، فقد جاء في القول المأثور: (**من عشق فعفّ، فكتم، فمات... فهو شهيد**). كما أن عرب الجاهلية، لم يعرفوا الخطيئة الأدبية (آدم وحواء). وبالتالي، لم يحكموا على المرأة بصفات سلبية. ويقول الجاحظ: (**المرأة تحب أربعين سنة، وتقوى على كتمان ذلك، وتبغض يوماً واحداً، فيظهر ذلك بوجهها ولسانها. أما الرجل، فيبغض أربعين سنة، فيقوى على كتمان ذلك، وإن أحب يوماً واحداً، شهدت كل جوارحه**). وبعد أن يناقش المؤلف - الحب عند العرب، ينتقل إلى **بيئة الموشحات في الأندلس** التي يحدّدها، بأنها: **شبه جزيرة إيبيريا، الواقعة أقصى جنوب أوروبا الغربية: من جبال البرانس شمالاً إلى مضيق جبل طارق جنوباً، ومن البحر المتوسط شرقاً إلى المحيط الأطلسي غرباً**، ما عدا منطقة الشمال الغربي منها، الواقعة فوق نهر دويرو، وهي منطقة أهملها الفتح، فكانت مركز المقاومة الاسبانية المسيحية). وقد اختلط العرب المسلمون بالاسبان. فأقبل على الزواج المختلط، **أول أمير عربي، هو عبد العزيز بن موسى بن**

نصير. وقلّد العرب أمراءهم في الزواج بالاسبانيات، حتى لقد ثبت أن (جميع أمراء وخلفاء الأسرة الأموية في الأندلس، كانوا أبناء لغير عربيات). وتكوّن عنصر جديد، هو الشعب الأندلسي. وظهرت طبقة من المستعربين الاسبان الذين تأثروا عميقاً بالثقافة العربية الإسلامية. وكانت إسبانيا العربية – كما يقول غوستاف لوبون – البلد الأوروبي الوحيد الذي تمتع فيه اليهود، بحماية الدولة العربية). وانتشرت ظاهرة ازدواجية اللغة، (العربية والرومانثية). وقال الفارو، مطران قرطبة: (لقد أُنسي النصارى، حتى لغتهم، فلا تكاد تجد بين الألف منهم، واحداً، يستطيع أن يكتب إلى صديق له، رسالة سليمة من الخطأ. أما عن الكتابة بلغة العرب، فإنك واجد فيهم، عدداً عظيماً، يجيدونها بأسلوب منمّق. بل هم ينظمون من الشعر، ما يفوق شعر العرب أنفسهم فنّاً وجمالاً). ويختصر المؤلف، الوضع اللغوي في الأندلس كما يلي: 1.العربية الفصيحة. 2. عربية منحرفة عن قواعد النحو والصرف: كلام عامة أهل الأندلس. 3. الرومانثية، أو: عجمية أهل الأندلس التي كانت شائعة بين السكان الأصليين قبل الفتح. 4. اللاتينية: وهي مقتصرة على التراتيل الكنسية. وتقع الإشكالية عند الخلط بين الرومانثية وعامية أهل الأندلس، فقد نشأت عامية أهل الأندلس من تفاعل الرومانثية مع العربية.

- ثمّ ينتقل المؤلف إلى نشأة الموشحات وخصائصها، حيث يشير إلى مؤسس الموشحات: مقدّم بن معافي القبري، وأنها نشأت في القرن التاسع الميلادي في عهد الأمير عبد الله بن محمد المرواني الأموي، أو مع خلاقة عبد الرحمن الناصر. وينفي المؤلف أن تكون الخرجات الأعجمية من أصل رومانثي، حيث قدّم أدلته التالية:

1. أنّ ابن بسّام في الذخيرة، لم يقل بأن الخرجة من أصل رومانثي، بل قال: (يأخذ الوشّاح باللفظ العامّي والعجمي). وهناك فرق بين اللفظ والشطر.

2. أنّ ابن سناء الملك، أكّد بوضوح أن الألفاظ الأعجمية في الخرجات، هي من نظم الوشّاح نفسه.

3. إن وجود بعض الخرجات الرومانثية، موزونة وزناً عربياً، دليل على أنها ليست من الشعر الغنائي الرومانثي.

4. أن الخرجات الأعجمية، لم تخل من ألفاظ عربية، فهي إذن، خرجات مزدوجة اللغة. وقد ظهرت ازدواجية اللغة في قصائد أبي نواس مثلاً (عربية — فارسية).

5. الموسيقى والأغاني العربية المشرقية، ازدهرت مع دخول زرياب، أي قبل نصف قرن من ظهور الموشحات.

6. نشوء الموشحات في قبرة، أي بالإقليم الجنوبي الأوسط بالأندلس. ويشهد التاريخ أن هذا الإقليم، كان من أقدم الأقاليم الأندلسية استعراباً.

ويصل المؤلف إلى رأي يقول: الموشحات فن من ابتكار أهل الأندلس، فهي: شعر الطبقة المتوسطة الذي انوجد من أجل الموسيقى والغناء. ويعتبر أبو بكر محمد بن قزمان القرطبي، صاحب مدرسة زجلية بديعة. فمن حيث اللغة، يمكن اعتبار الموشح، صلة وصل مع القصيدة العربية الفصحى المجرّدة من الإعراب، ومن حيث الشكل، لم يختلف الزجل كثيراً عن الموشح. فالمؤلف يميل إلى رأي عبد العزيز الأهواني، القائل بوجود أصل مشترك بين الموشح والزجل، هو الأغاني الشعبية التي ظهرت في الأندلس منذ عهودها القديمة. وهو يرجح أن يكون المنبع، هو أرض الحجاز في عصورها الغزلية، جاءت من المشرق إلى الأندلس عبر الوافدين إليها. ثم ينتقل المؤلف إلى إشعاع الثقافة الأندلسية: فقد بلغ عدد الطلاب المنتمين إلى جامعة قرطبة، بضعة آلاف. ويذكر المؤرخون، أن الدولة الأموية الأندلسية، قد عاصرها ثلاث ممالك اسبانية، بالإضافة لإمارة برشلونة. وكان أمراؤها على علاقات طيبة مع سلطة قرطبة. والممالك الثلاث، هي: ليون، وعاصمتها مدينة ليون،

ونبّارة، وعاصمتها: بامبلونا، وقشتالة، وعاصمتها، بُرغش. ولم تكن هنــاك حــدود في إسبانيا. وأدّت هذه العلاقات بين ممالك الشمال والدولة الأندلسية إلى رواج اللغة العربيــة في الشمال. فتعلمها المسيحيون المعروفون باسم – الغرافيادوس). ثمّ يحدّد المؤلف الصلات بين الأندلس **ومقاطعة بروفانس**، وهي تعني: (مجموع أقاليم جنوب فرنسا التي يحدّها شمالاً نهر – Loire، وجنوباً جبال البيرينيه – Pyrenees، وشرقاً: إيطاليا وسويســرا، وغربــاً المحيط الأطلسي. وكان المجتمع المسيحي في الممالك الاسبانية، يكوّن صــلة وصــل بــين المجتمعين الأندلسي والبروفانسي). وكان الأمراء العرب والمسلمون يتزوجون بنساء مــن أنبل عائلات جنوب فرنسا، كما فعل عثمان بن أبي عنبسة الذي تزوج من ابنة أود، دوق أكيتانيا. وقيل: إنّ الطفل اللقيط الذي وجد أمام باب أحد الأديرة عام 945 – كما تقول زيغريد هونكة – وارتقى عرش البابوية عام 999م باسم **سلفستر الثاني: ما هو إلاّ طفــل عربي)**. وقد تمّ أول اتصال بين الجنود المسلمين، وسكان جنوب فرنسا في أوائــل القــرن الثامن الميلادي، حيث دخلت أعداد كبيرة منهم في الإسلام. وكان سلفستر الثــاني، قــد تعلّم في قرطبة اللغة العربية. وقد اهتم بعلوم الجبر والحساب والهندسة والفلك والموسيقى. ويقول رينو: (**إن مسلمي إسبانيا وصقلية وإفريقيا، كانوا في ذلك العصر، أرقــى مــن الفرنسيين والبلاد المجاورة**). وازداد إقبال الأوروبيين على ثقافة العــرب، خاصــة بعــد استيلاء الفونسو السادس على مدينة طليطلة عام 1085م.

– ويقول المؤلف، إن فعل – **Trobar في لغة البروفانس**، يدلّ على معــنى: **وجــد وابتكر. فالطروبادور**، تدلّ على **الإنسان المبدع**. ويرى أصحاب نظرية الأصل اللاتيني أن تروبار، تحريف لكلمة Trobare اللاتينية من Tropus. أما أصحاب نظرية الأصل العربي، فهم يرون أن كلمة – تروبادور من تروبار Trobar، كلمتان عربيتان، جاءتا من فعل – طرّب، بمعنى: تغنّى. فهي من الاصطلاح الموسيقي المعروف: (**دور طرب**)، ثم وضــعت

الصفة قبل الموصوف، كما في اللغات الأوروبية: طَرَبْدور، أو طروبادور. وذكروا أيضاً أن – تروبار، قد تكون من فعل (ضَرَبَ) على الأوتار، العربية، فأضاف الاسبان حرفي: آر، تمشياً مع قواعد لغتهم، فقالوا: ضروباً ... أوْ: طروبار. ثمّ يفرّق المؤلف بين: 1. طروبادور Troubadour. 2. جونغلير – Jongleur. 3. مينيستريل – Menestrel. 4. تروڤير – Trouvere.

1. **الطروبادور:** شاعر وملحّن وعاشق، يبتكر الشعر. وهو ذو مكانة عالية.

2. **التروفير:** لا يختلف عن الطربادور، سوى في المكان، حيث ظهر في شمال فرنسا.

3. **الجونغلير، أو الجوغلار – Joglar:** المغني المتجول الفقير الذي يتكسّب بفنّه، ويضع موهبته تحت تصرف الطروبادور، حيث يغني قصائده في القصور والحانات والساحات العامة، رغم أن الجوغلار، ظهروا قبل الطروبادور.

4. **المنيستريل:** إذا تخلّى الجونغلير أو الجوغلار عن مهنة التجول، التحق بقصر أحد الأمراء، ليضع موهبته الفنية في خدمته، أصبح من أفراد الديوان – Ministerieum.

لكن الطروبادور، هو العمود الفقري للادب البروفانسي، حتى القرن السادس عشر.

– بدأ اهتمام **المقارنين الإيطاليين**، بموضوع – الطروبادور. وظهر أهم كتاب، هو **طبيعة الحب**، لمؤلفه ماريو إيكيكولا، عام **1525**، باللغة الإيطالية. ثمّ ظهر كتاب في فرنسا لمؤلفه البروفانسي – جون دي نوستروودام، عام 1575م. وكان على علم بما توصل إليه الإيطاليون. وظهرت حركة الطروبادور البروڤانسيّة في الفترة ما بين عام 1101 وعام 1292 تقريباً. وأحصى التاريخ، قائمة يتصدّرها غيوم دوق أكيتانيا وكونت بواتييه السابع (1071-1127)، ويختتمها – جيرو ريكي الناربوني (1254-1292). وهو آخر كبار شعراء الطروبادور. وكان إقليم بروفانس، جزء من وطن الطروبادور الواسع المعروف باسم – وطن لغة – **Occitanie**، أوكسيتاني، تجمعه وحدة حضارية وثقافية ولغوية

وقومية متميزة عن شمال فرنسا. وقد انعكس هذا الشعور قوياً في شعر الطروبادور. فكان هؤلاء الشعراء، يعبرون عن كراهيتهم للفرنسيين – سكان الشمال، ويعتبرونهم قساة ومتخلفين. وقد أحصى الباحثون – أسماء 450 شاعراً معروفاً، لكن عددهم تجاوز أل – 500 شاعر، من بينهم: واحد وعشرون من الجونغلير، وخمسة ملوك، وخمس مركيزات، وعشرة كونتات، وخمسة فيكونتات، بالإضافة إلى أمراء مثل الشاعر جوفري روديل – Rudel، أمير بلاي. وهناك: سبع عشرة امرأة شاعرة، عبّرن عن عشقهن، بمقطوعات غزلية غناها المطربون، ومن أشهرهن: كونتيسة – بياتريس دودي، وألماندا، وكونتيسه – سيندا، وكاستيلوزا الأوفيرنية. ولم يسلم من الضياع، سوى ديوان جيرو ريكي دو ناربون، حيث بلغ ديوانه – 89 قصيدة. ويقسمهم المؤلف إلى:

1. جيل جيوم التاسع، أول الطروبادور.
2. جيل ماركابرو... ورروديل.
3. جيل الازدهار: جيرو دو بورناي – آرنو دانيال – برتران دوبورن – بييري فيدال.
4. جيل الاضمحلال: بييري كاردينال، صورديللو.
5. جيل جيرو ريكي دو ناربون، آخر الطروبادور.

– وفيما يلي، مختصر لخصائص شعر الطروبادور، كما سردها المؤلف:

1. نظم الطروبادور قصائدهم كلها بلغة أوك – Langue d'oc. ويمكن تحديد جغرافيا الطروبادور بين إقليم لهجة بواتوفين من لغة أويل، وإقليم لهجة ليموزان – Limousin من لغة أوك في الجنوب الغربي من فرنسا. ولا تزال لغة أوك باقية حتى اليوم في الأدب البروفانسي الحديث، وكانت مقررة في المنهج الفرنسي، حسب قرار البرلمان الفرنسي عام 1951، ثمّ أُلغيتْ.

2. مقومات شعر الطروبادور هي: **النغم الموسيقي، والشكل العروضي، والمضمون الغرامي**. فالطابع الموسيقي، عند الطروبادور، هو الأنغام المطربة المرحة المستوحاة من الأوساط الشعبية: (**وترجع نشأة الأغنية الشعبية إلى ابتكار الطبقة الارستقراطية من الشعراء والموسيقيين التي تبناها الشعب**، وحوّرها لتتناسب مع أذواق العامة). فإذا قرأنا نصوص الطروبادور الباقية، وهي – 2700 قصيدة، تبيّن لنا مراحل تطور الأشكال، أو القوالب العروضية، تبعاً لتطور الموسيقا والأداء الصوتي.

3. أحصى الباحثون، أنواع المقاطع – *Strophes*، والأشطار – *Syllabes*، والقوافي Rimes، المختلفة التي استخدمها الطروبادور في مقطوعات القصائد الباقية، فوجدوا: 817 نوعاً من المقاطع، و 1422 نوعاً من أشطار الأغصان، و 1001 نوعاً من القوافي.

وتتألف قصيدة الطروبادور في الغالب من: ست أو سبع مقطوعات – Estrofo. وكل مقطوعة، تتكون من جزئين: الأول: هو ما يعرف بالغصن – Mudanza، والغصن ثلاثة أشطار فأكثر، تنتهي بقوافٍ متماثلة. والثاني: هو القفل – Tronada الذي تتفق قافيته مع قافية نظيره في كل مقطوعة. ويتكون من شطر أو شطرين، والقفل النهائي في آخر المقطوعة من القصيدة هو: الخرجة – Finida.

4. من ناحية المضمون، تنوعت أغراض شعر الطروبادور، فهو: تعبير الشاعر الفارس عن عشقه للسيدة الجميلة مع أغراض ثانوية أخرى. **وأهم الأغراض، هي:**

4. 1: **الرعويّات** – Pastourelle. 2. **الفجريات** – Alba: هي أغنية يتكرر فيها ذكر كلمة – الفجر في نهاية كل مقطوعة من القصيدة، حيث يسهر الشاعر العاشق ليلته مع معشوقته، يتبادلان الشوق والهيام، حتى يلوح الفجر. 3.المطارحات

– Tenso: أغنية تكتسي صورة المناظرات والمعارضات، فهي حوار شعري بين شخصيتين خياليتين حول موضوع محدد: السمراء ... أم البيضاء.

– ثم ينتقل المؤلف إلى – **مصادر فن الطروبادور:** لم يتردد الباحثون بموضوع الطروبادور في اعتبار حضارة العرب والإسلام الأندلسية، هي المصدر الأساسي لفن الطوروبار. فالباحثون الإيطاليون، اقتنعوا بالأصل العربي الإسلامي للشعر البروفانسي الذي هو بدوره، مصدر الشعر الإيطالي نفسه. وقد شرح ذلك جان ماريا باربييري في كتابه: (أصول القافية الشعرية) عام 1571م، ذلك. وفي القرن الثامن عشر، أصبحت هذه النظرية ... حقيقة. كذلك كتاب الباسكي، إيستاباان آرتياغا: **(أثر العرب في نشأة الشعر الحديث في أوروبا)**، الصادر عام 1791م. **ولم تلق فكرة الأصل العربي لشعر الطروبادور، أية معارضة إلاّ منذ منتصف القرن التاسع عشر، بتأثير الاستشراق والمستشرقين**، لكن بعض المستشرقين، أمثال: جب، غرونباوم، أندريس، أكدوا الأصل العربي.

1. يصف جب، موقف المعارضين للأصل العربي، بأنه (موقف حزبي رجعي).
2. يذكر غرونباوم، أن انتقال الشعر العربي من الأندلس إلى جنوب فرنسا، هو التطور الطبيعي الذي تؤيده الأحداث التاريخية، وخصوصاً حين نعلم أن غليوم التاسع، شارك في الحروب الصليبية في فلسطين، وقد تأثر تأثراً بالغاً بالشعر العربي.
3. يعتقد خوان أندريس، أن الشعر البروفانسي: **(ينتسب إلى العرب، أكثر مما ينتسب إلى اللاتين واليونان)**. وهو يؤكد أنّ قواعد التقفية التي اتبعها الشعر الشعبي الاسباني والبروڤانسي، وأساليب صياغة الشعر الحديث ونظمه: إنما هي مأخوذة من العرب).
4. وأسفرت بحوث: خوليان ريبيرا، ومييندث بيدال، و أ. ر. نيكل... عن نتائج تؤيد بوضوح، تبعية شعر الطروبادور، للموشحات والأزجال الأندلسية. **ويناقش الفرنسي**

روبير بريفو، آراء المؤيدين والمعارضين لنظرية التأثير العربي مناقشة مستفيضة، ليعقب على ذلك بنتيجة هي: **لم يقم أي دليل على وجود نشاط أدبي في أوروبا قبل القرن الثاني عشر، له صلة بفن الطروبادور.** وهو أي بريفو، يؤكد الأصل العربي. فما هي **أنواع التأثيرات العربية:**

- يقول المؤلف، ميسوم عبد الإله:

أولاً: الشكل العروضي: الموشح والزجل، فن شعري واحد، لا يختلفان إلاّ في اللهجة اللغوية: أحدهما بالفصحى والآخر بالعامية، وحين نأخذ أحد أزجال ابن قزمان من حيث الشكل العروضي، نجده يقلّد من سبقوه من: الزجالين والوشاحين، منذ ظهور فن التوشيح. فمن الخطأ الوقوف بأشكال الزجل والموشح عند أزجال وموشحات ابن قزمان وحدهما عند المقارنة بين الموشح وفن تروبار. وقد ظهر الزجل في القرن العاشر الميلادي، وهو الوقت الذي أخذ فيه التوشيح، يتجه نحو التعقيد والتكلف، ويبتعد عن البساطة الأولى. ولا جدال أن غيوم التاسع، كان معاصراً لابن قزمان، خصوصاً: الشكل المربّع، مع قصائد الطروبادور الأوائل، يجد تشابهاً في الشكل، خصوصاً في أغنية بروفانسية مشهورة، هي: (يا إلهي، ليت هذه الليلة تدوم).

ثانياً: المضمون الغزلي: يكاد شعر الطروبادور، يقتصر على الغزل، ونحن نجد أن موضوع الفجريات عند ابن قزمان، موجود في شعر الطروبادور – تحت اسم: الفجريات Alba. وعندما انتشر الشعر الأندلسي العربي في أوروبا، لم يكن فيها شعر من نوعه. ولم يكن هناك أي شعر أوروبي، شعبي أو غير شعبي، فرنسي أو أجنبي، يبدو عليه من قريب أو بعيد، شبه يماثل الشبه القائم بين الطروبادور والموشحات العربية السابقة لشعر الطروبادور بقرنين من الزمان. كما أن الغزل الطروبادوري، يشمل أشياء موجودة في الشعر العربي: الرقيب، الحسد، العاذل، الواشي، الجار الشرير،

الوسطاء: الرسول. ثمّ تحول غزل الطروبادور من العشق الإنساني إلى – العشق الإلهي.

ثالثاً: صور الأسلوب: تشترك الموشحات وشعر الطروبادور في وصف جمال المرأة الجسدي، والاعتماد على الحوار والسرد الغرامي، وعدم التصريح باسم المحبوبة، بل استعاروا من العرب أيضاً، أساليب التعبير عن الميول الغريزية الفاجرة، إضافة للأساليب المهذبة. وقد حدث التأثير، وسط شعب مزدوج اللغة وأحدث زرياب، تجديداً في الموسيقا الأندلسية، تجسّم في الموشح والزجل اللذين كان ظهورهما، تتويجاً لمراحل التقارب بين الشعر والغناء. ويرى الباحث أن حرب برباشترو الصليبية، أدت إلى أسر آلاف من نساء المدينة على أيدي الفرنسيين والنورمانديين، عام 1064م، وبينهن آلاف المسلمات الأسيرات: **(فأمسكت بعودها، وغنّت بالعربية، وهي لا تمسك دموعها ... بينما يطرب الكونت بشدّة، وهو يستمع ويشير، مما يوحي أنه كان يفهم العربية).** ويرى المؤلف أن هؤلاء النسوة، ساهمن في نشر الأغاني الأندلسية في بلاد لغة – أوك الذين كانوا يرون في الأندلس، المثل الأعلى الثقافي. وقد كان الشعراء الفرنسيون في العصر الوسيط، يصفون موسيقى أغانيهم بأنها: **ساراسنواز – Sarrasinoise**، بمعنى موسيقى العرب والمسلمين. كذلك، قام الشاعر الجونغلير – المغني الجوال الجوال، بدور الوسيط.

- أما النظرية الأخرى، أي **نظرية الأصل اللاتيني**، فهي القول: إنّ الأشكال العروضية لشعر الطروبادور، نجد نماذجها في أشعار لاتينيّة، تعرف باسم - **مخطوط سان مارتين**، وهي أشعار ربما ترجع إلى سنة 862م، أو منتصف القرن العاشر الميلادي تماماً...)، حيث أنكر باحث فرنسي، أي أثر عربي إسلامي. وقد رجع الجزائري ميسوم عبد الإله بنفسه إلى هذه المخطوطة، وأبدى الملاحظات التالية:

1. مجموعة أغاني كنسية مكتوبة بموسيقاها، تشبه الموشحات والأزجال وشعر الطروبادور في الشكل – وتختلف عنها، فيما عدا ذلك، اختلافاً جذرياً.

2. يعود المخطوط إلى عامي 1096 و 1099م، أي قبل ظهور أشعار أول طروبادور، بما لا يزيد عن عدد أصابع اليد الواحدة من السنوات.

3. يرجح أن مكان كتابته، هو إقليم – ليموزان، بالقرب من مكان ظهور غليوم التاسع.

4. قام بكتابته راهب أو رهبان من دير سانت مارتين. لكن الفرنسي مارو، لم يكن مقتنعاً في أطروحاته حول الأصل اللاتيني، ولا حول المخطوطة. ويستغرب المؤلف ميسوم عبد الإله، أن الباحث الفرنسي، نشر الطبعة الأولى من كتابه باسم مستعار، هو (هنري دافنسون) عام 1967، ثمّ ظهرت الطبعة الثانية عام 1971 باسمه الحقيقي – هنري مارو. كما أن **أول وشّاح عربي، عاش بين عامي 840م و 912م**. ومن أنصار الأصل اللاتيني: الفرنسي: ألفريد جانروا). أما الألماني دييز – Diez، فهو صاحب **نظرية الأصل المحلّي** للطروبادور التي أيدها جوزيف أنغلاد. ويرى ميسوم عبد الإله، أنه لا تناقض بين نظرية الأصل العربي، والأصل المحلي. والمرجح عنده، أن الشعر البروفانسي، لا يرجع إلى مصدر واحد، بل هناك عدّة عوامل تفاعلت في شعر الطروبادور.

– ثمّ يدرس المؤلف، مظاهر أثر الموشحات في الطروبادور في شعر وحياة: غليوم التاسع، وروديل، وماركابرو، وفي فن تروبار عند دانتي: فغليوم التاسع، دوق أكيتانيه، وكونت بواتييه السابع، هو أول شاعر طروبادوري سجّل التاريخ اسمه، وهو ينتمي لأسرة بروفانسية.

1. **غليوم التاسع**: ولد عام 1071م. توثقت صلته باسبانيا عندما كان شاباً، يزور أخته ماري، زوجة ملك أراغون، وأخته الأخرى أنييس، زوجة الملك ألفونسو السادس.

تزوج أرملة ملك أراغون. شارك في الحروب الصليبية ضدّ المسلمين في المشرق، فسافر إلى فلسطين عام 1101م على رأس جيش كبير، هُزم هزيمة نكراء. نزل ضيفاً على الأمير الصقلي تانكريد في أنطاكية لمدة عام. وعندما عاد إلى بلاده، أنشد قصائد مقفاة. توفي 1127م، مغضوباً عليه من الكنيسة. وهكذا اتصلت حياته بالحضارة الإسلامية اتصالاً مباشراً في: جنوب فرنسا، وفي اسبانيا، ثم في المشرق. وكان كثير التورط في مغامرات العشق وإغواء النساء. وكان يتخذ العشيقات، ويمكن إحصاء خصائص الموشحات في فنه في:

- اللغة: كتب بلغة أوك، وأدخل كلمات غريبة. واستخدم ألفاظاً عربية أندلسية في شعره، مما يؤكد أنه كان يعرف لغة العرب، واستعملها برطانة الأعاجم.
- الشكل: هيكل القصيدة عند غليوم، لا نظير له في الأشعار الأوروبية من قبل، فهو يشبه الموشحات والأزجال العربية. وقد استخدم غليوم، نظام الموشح الأقرع.
- المضمون: في قصائد غليوم، عشق الرجل للمرأة: غزل موسيقي، يستمد أوصافه من جمال الطبيعة، والتباهي بالفروسية، والتفاني في خدمة الحب والمرأة المعشوقة.

2. روديل: عميد منشدي الغزل الروحي العفيف، المعبر عن العشق المثالي للمرأة. كان أميراً لإقليم بلاي – Blaye في مصبّ نهر الغارون، بالقرب من مدينة بوردو – Bordeaux. اشتهر بعشقه الجارف لسيدة مشرقية من مدينة طرابلس، دون أن يراها، بل أحبها من سماع حديث الحجّاج القادمين من فلسطين. ثم حمله الشوق لرؤيتها، فشارك في الحملة الصليبية الثانية، فقصد فلسطين عام 1147م، ثم ذهب إلى مدينة طرابلس في حالة سقم واحتضار، فمات بين يدي الفتاة الطرابلسية، فدفن في المدينة، حسب الأسطورة الشعبية. قصائده كلها من نوع – الكانسو – Canso، أي أغاني الغرام، وتحمل نغمة حزينة.

3. **ماركابرو:** لازم الجونغلير – سركامون، وأخذ عنه قواعد الفن، وأصبح شاعراً مغنياً مشهوراً. والمرجح أن أصله من منطقة – غسكونيا، المتاخمة لشمال اسبانيا. وقُتل بإقليم – Guyenne، نتيجة لسانه السليط في الهجاء. وصلت من شعره – أربعة وأربعون قصيدة في الهجاء، كلُّها هجوم صريح على مفاسد الحياة الأرستقراطية. وهو يتغزل بالمرأة الريفية التي تسوق القطيع إلى المراعي، يصادفها الفارس الوسيم، يغازلها بالكلام الجميل، ولا يستطيع أن ينال منها، أدنى لذة جسدية. وله قصيدة شهيرة هي – الزرزور – **Estornel**، يطرق فيها، موضوعاً شعبياً، فيحمّل الطائر، رسالة غرام إلى معشوقته البعيدة، يستعطفها، ويلومها، راجياً الوصل واللقاء.

4. **الإيطاليون:** نشأت أشعار اللغة الإيطالية في صقلية في عهد فريدريك الثاني، وكان شاعراً يتقن عدة لغات، وكانت ثقافته إسلامية. وكان شعراء بروفانس يزورون بلاطه. فولد ما يقرب من **ثلاثين شاعراً إيطالياً طروبادورياً**، أشهرهم: صورديللو دي غوتّو. ثم تأثر بالطروبادور، الشاعر دانتي – Dante، الذي كتب قصائد من نوع السونيت التي تحمل بعض ملامح الموشحات العربية، وتأثير الثقافة العربية في دانتي، تأثير واضح.

القسم الثالث: خلاصة تفكيكية:

أولاً: البنية اللغوية:

لابدّ من قراءة البنية اللغوية للموشحات، قراءة جديدة، وهذا لا يتم إلاّ بتفكيك – الجملة الشعرية، سواء أكانت معربة أو عامية، فالتفاوت في المستوى اللغوي، هو المستوى البسيط من (برّانية) هذه البنية، وهذا التفاوت ليس بين عامية وفصحى وأعجمية، وإنما في

اكتشاف الأنساق الخفية التي تحكم هذه الظاهرة البسيطة الواضحة، وهذا لا يتم إلاّ بقراءة مستويات الجملة الشعرية. والمسألة الثانية والمهمة، هي أن المسألة ليست مسألة ألفاظ (رقيقة، رومانتيكية إن شئنا) في الموشح في مقابل ألفاظ: (فخمة، جزلة، أصيلة، فصيحة... الخ) في القصيدة التقليدية، لأننا إذا انطلقنا من التفكير اللفظي، فلن نصل إلى شيء. وما المعجم الشعري للموشحات، إلاّ البداية الطبيعية لدراسة، - ألفباء البنية اللغوية، ولكن ليس أبجديتها الكاملة. بل ينبغي أيضاً قراءة المستويات اللغوية، لما أسميناه بالفقرة في الموشح. إضافة لقراءة – الخرجة بسبب خصوصيتها، ليس انطلاقاً من اختلاط الفصحى والعامية فيها، أو كونها عامية بالكامل، فهذا مظهر سطحي، بل من خلال تعدديتها. ثم نحاول اكتشاف ماهية العلاقات الجدلية الحاكمة بين: الجملة الشعرية – الفقرة الشعرية – الخرجة الشعرية. وهذا يتطلب استقراء واسعاً لأكبر عدد من نصوص الموشحات، نبدأه بأبسط الطرق، أعني – الإحصاء، ثم تنمو الدراسة إلى ما هو أعم. وسوف نلاحظ من الانطباعات غير الممتحنة، أن – لغة الموشحات مختلفة من حيث التركيب النحوي عن القصيدة، فلها نحوها الخاص، ولكن هذا التركيب ليس منقطعاً تمام الانقطاع، بل تم تحويله بنفي العلاقات النحوية القديمة في الجملة الشعرية: وقد يكون التسكين أحد خصائص الجملة الجديدة، ولا يعنينا هنا تاريخ مصادر التسكين، إن كانت قادمة من اللغة الأمازيغية المغاربية أم من اللغة الرومانثية الاسبانية، بل ربما نكتشف وظيفة التسكين في الموشح من خلال وظيفة التلحين أي الغناء، أي ترتبط بالبنية الإيقاعية، ما دامت تحكم النص من داخله بل التلحين، ومن جهة أخرى بالبنية اللغوية انطلاقاً من طبيعتها. فالتسكين، وقفة صوتية وعروضية ولحنية في آن معاً، إضافة لكونه وقفة لغوية، وهو أيضاً – إشارة – لها دلالتها. كذلك يمكن النظر إلى ظاهرة – **التهميش اللغوي**، أي باستخدام لغة غير (فخمة، أو جزلة، أو متفاصحة، أو مقعرة)، بأنه نفي لإطلاقية اللغة ونبويتها، وذلك

بإدراجها في اليومي والتاريخي ولغة التفاصيل. وهذا يعني أن تاريخ الموشحات، سوف يبدأ من الطبقات اللغوية فيها، وهي ذات خصوصية مختلفة عن الطبقات اللغوية في القصيدة. إن تاريخ الموشحات هو التمركز حول ظاهرة – ما نسميه بالتهميش اللغوي. يقول جيرار جونيت: (إن الموضوع التاريخي في الأدب: **الثابت والمتحول معاً**، ليس هو العمل الأدبي، وإنما هذه العناصر المتعالية على الأعمال، والمكونة للعبة الأدبية التي تسمى بالأشكال مثل: الضوابط البلاغية – التقنيات السردية – البنيات الشعرية... الخ). وهذا سوف يساعدنا في عزل الظواهر اللغوية القيمة في الموشحات، ثم البحث عن الظواهر الجديدة اللغوية، ليصبح التاريخ اللغوي للموشح أكثر دقة، وهذا سوف ينهي مفهوم الإسقاط عن الدراسة الحديثة للموشح، لأن الإسقاط، يأتي عادة من ربط بنى النص بعوامل خارجية، ونحن نرى أن النص يتضمن في داخله هذه العوامل الخارجية، وليس خارجه. فالقوانين اللغوية – مثلاً – للموشح لها خصوصية، وهذا لا ينفي علاقتها بخصوصية القصيدة – اللغوية، بل ينبغي قراءة هذه العلاقة. يقول ياكوبسون، وتنيانوف، (عام 1928): (إن تاريخ الأدب، وثيق الصلة بالمتواليات التاريخية الأخرى، وكل متوالية تتضمن نسيجاً معقداً من القوانين البنيوية الخاصة بها). وتوحي الموشحات من الناحية اللغوية بظاهرة جديدة هي ظاهرة الامحاء النسبي للحدود اللغوية التي تحكم الأجناس الشعرية والنثرية، وهذا يعني أن الموشحات، قد فتحت الباب أمام كتابة جديدة لها لغتها الخاصة المختلفة عن الظواهر اللغوية المميزة للأنواع الشعرية القديمة. إضافة لذلك كله، فإن الموشحات – على المُستوى أو المستويات اللغوية، (تعكس) من حيث الطبيعة والوظيفة، طبيعة البُنى الطبقية في المجتمع الأندلسي، فإذا قلنا إنّ الموشحات، نتاج لغة الطبقة الوسطى، فإننا نقول: لكن المستفيد الأول من وظيفتها هي لغة الطبقة العليا الحاكمة. وإذا قلنا، إنها ناتجة عن **تفاعل لغة الطبقة الوسطى مع لغة الشرائح السفلى الهامشية**، فإننا لا ننفي أن الطبقة الدنيا والوسطى كانتا تعيشان مادياً من

ريعها (المال – المتعة الفنية)، بعد تحولها إلى غناء. أم نقول إن المستوى اللغوي للموشح، يدلل على **مصالحة اجتماعية لغوية بين الطبقات؟!!**. ومن ناحية أخرى، نجد أن الموشحات كانت نتاج تفاعل أعراق لغوية مختلفة: العرب – الاسبان – الأمازيغ – الغجر، وبعد ذلك انتقلت فاعليتها في أوروبا كلها، فإن المستوى اللغوي له دلالات أممية وعالمية، بتعدديته الواضحة في الموشحة الواحدة.

ثانياً البنية الإيقاعية:

لقد استخدمت الموشحات، عدداً من البحور القديمة، لكنها أيضاً اخترعت عدداً جديداً آخر من البحور، ولا ينبغي النظر إلى هذه البحور الجديدة، على أنها مكسورة، أو أنها تابعة لما كان يعتبره الأقدمون، كسوراً في البحور، بل ينبغي الاعتراف بأن هذا الكسر ليس كسراً، وإنما هو ظواهر عروضية جديدة، بل بحور جديدة. ومن المؤسف أن عقلية القياس على النموذج العروضي الخليلي، حرم الموشحات من حقها الشرعي في أن تكون إضافة جديدة، وليس كسراً، فالخروج عن النموذج العددي العروضي، هو تجديد فعلي، وإضافة جديدة.

كذلك فإن ظاهرة – **مزج البحور** – بقصدية واعية في الموشح الواحد، تدلل هذه القصدية على شرعية المزج، وليس على جبرية الاقتداء بالنموذج الذي هو أصلاً ليس بنموذج، بل هو محاولة اجتهادية كان ينبغي أن يتم توسيعها ليس باعتبارها نهاية النهايات، وليس باعتبارها معبرة عن الواقع الشعري (انظر: مشروع الخليل الأساسي في كتاب **محمد العلمي** الذي لملمه من كتب التراث، ورسم ملامحه الأساسية، وهو أكثر توسعاً من كتب العروض الجامعية). والمؤسف أيضاً أن الظلم الذي وقع على الموشحات، هو نفسه الظلم الذي فصل بين الموشحات، وامتداداتها الإيقاعية في الزجل، وإذا كنا نفصل بينهما لأسباب

تعليمية وتبسيطية مؤقتة، فإن الموشح له امتداد إيقاعي آخر هو **الزجل**، يضيف له ولا يناقضه، ما دامت قوانين البنية الإيقاعية واحدة تقريباً، مع الاحتفاظ بخصوصيات محددة ومعروفة. كذلك هناك – **ظاهرة تغير القوافي** في الموشحات. إن الطريقة المتبعة في محاولة ربط التغيرات في القافية بماضي القافية، أمر شرعي، ولكن بعد قراءة المتغيرات، نجد أن القافية في الموشح، أصبحت ظاهرة أساسية، بعد أن كانت ظاهرة فردية، ثم إن طبيعة المتغيرات في قوافي الموشح، تدلل على أنها جديدة فعلاً. وليس معنى ذلك أننا ننفي التواصل مع المقدمات، أو نؤكد الانقطاع، وإذا نظرنا إلى المتغيرات في الجملة الشعرية على مستوى الإيقاع، فنحن نجد **ظاهرة التسكين** وهو وقفة إيقاعية إضافة لكونها وقفة لغوية أو علامة لغوية، كذلك نجد الظاهرة الأهم، وهي المتغيرات في **نظام السطر الشعري**، حيث أصبحت التفاعيل في السطر الشعري، تصل إلى تفعيلة واحدة. صحيح أن سيمترية السطر من الناحية الإيقاعية، ظلت شبه متساوية في بعض الأحيان، إلاّ أن التخلخل فيه أيضاً واضح. كذلك يمكن النظر إلى **نظام الوقفات**، حيث هناك ظواهر وقفية كثيرة، تحتاج إلى دراسة، وهي وقفات جديدة بالفعل.

ثالثاً: البنية البصرية:

نعني بالبنية البصرية، الأشكال المتنوعة للموشحات في علاقتها مع العين البشرية، حيث تتحول إلى مرئيات ذات أشكال مختلفة من وجهة نظر العين البشرية، وقد نسميها **(البنية الطوبوغرافية)**، قياساً على جسد الموشحة، أو نسميها **(البنية التوزيعية)**، قياساً على المسافات والأحجام والبياض في الموشح، أو قد نسميها **(البنية المكانية)**، انطلاقاً من أن النص – الموشح، كتلة لغوية موزعة على مكان، هو بياض الصفحة الشعرية. لكننا نختار **(البنية البصرية)**، باعتبار أن القراءة البصرية تكمل شخصية الموشح، وتتجادل العين مع

المكان، فهي ليست بنية مستقلة عن القراءة. ومن هنا ترى العين — بنية بصرية مرئية للموشح، تعطيه شخصية محددة انطلاقاً من التناص مع الأشكال السابقة، والعين البشرية هي التي تقرر طبيعة هذه البنية في الموشح، باعتبار أنّ العين هي التي تعطي عناصر الجسد، الخبرة المتراكمة، العين هي المفتاح والباب معاً لدهاليز الإنسان وأعماقه.

وعندما نتذكر النظام السيمتري الهندسي في القصيدة العمودية القديمة، نتذكر فوراً أن النظام السيمتري، ونظام الوقفات، والسطور الشعرية، والصفحة الشعرية في الموشح، تختلف بدرجة كبيرة عن القصيدة، ونحن ننظر لهذه الأنظمة من زاوية طبيعتها المكانية، قبل أن تؤدي وظائفها ودلالتها الأخرى اللغوية والإيقاعية: مثلاً: نظام الوقفات، هو نظام لغوي (التسكين) من حيث هو علامة — لا نحوية في الموشح، ونحوية في ذات الوقت. وهو من جانب آخر، يساهم في تشكيل البنية الإيقاعية، انطلاقاً من وظيفته. ولكنه أيضاً، انطلاقاً من موقفه، وهو يدل على — النهاية والبداية معاً، أي ما يقابل الولادة والموت في دورة الحياة البشرية. وإذا كانت النهاية مفهومة، باعتبار أنّ التسكين نهاية الكلام، إلاّ أنه بداية لبياض أو وقفة أو فراغ. والبياض ليس موتاً نهائياً، لأنه جزء يكمل السابق، ويتجادل معه. كذلك نجد أن الجملة الشعرية، قد تقلصت إلى تفعيلة واحدة، لها هيأتها الخاصة بها في علاقاتها مع السطر الشعري السابق، والسطر الشعري اللاحق. صحيح أن بقاء المطلع والأقفال، يعطي للموشح صفة السيمترية التقليدية، إلاّ أن الالتزام الذي تمارسه الأقفال في تضامنها الفاعل مع الأجزاء الأخرى للموشح، يلغي تقليديتها، لأنها إجبارية. **هناك موشحات، تشبه المدن الأندلسية وهناك موشحات، تشبه فصل الربيع، والحدائق المنزلية الأندلسية، وهناك موشحات، تشبه شجرة الزيتون الفلسطينية، وهناك موشحات، تشبه قوام المرأة، بلباسها المزركش وأناقتها، وفخامتها، وتدللها، وهناك موشحات، تشبه قنوات الري في البساتين. وهناك موشحات، تشبه شجرة الصنوبر. لكن جسد المرأة،**

يبقى هو الهيئة المكانية التي يتمركز حولها بصر الوشاحين، حيث ساحة الـدار، هـي البياض المشبع بالآلات الموسيقية، والأصوات، وزليج الحيطان، وقهقهـات العشـاق، الذي يكمل هذا الجسد، حين يُغنّى الموشح، بالتمركز حول الجسد. فالطاقة الكامنـة في جسد المرأة، هي التي أعطت للموشح هيئته وبنيته البصرية. لكن الوشاحين، حين كتبـوا الموشحة، اكتفوا بالوشاح (وشاح المرأة)، كدلالة جزئية عن الكل. فلنحدق بأبصـارنا في جسد الموشح وتفاصيله: المرأة شجرة، والشجرة موشح، إنه ديالكتيك الطبيعة. هكـذا يتميز الموشح ببنية بصرية مرئية على بياض الصفحة، وأهم خصائصـها، هـي التنـوع، والاختلاف، والجمال، والتناسب المبعثر المتحول من الطول إلى القصر وبـالعكس، إلى أن يهدأ في نقطة التوازن. لقد فتحت هيئة الموشح، العيون على إمكانية رؤية أشكال أخرى، وبما أن بنية الموشح، عفوية فطرية واعية، فقد كان الزخرف فيها عبداً لهـذه العفويـة في البدايات. وعندما جاءت عصور الانحطاط اللاحقة، ولدت أشكال ميتة تخلو من دم شبكة النص الداخلية، لأنها كانت أشبه بهياكل عظيمة محنطة من كلام مستهلك، لأن الشـكل فيها مثل شبكة الطرق لم يغير في كتلتها اللغوية شيئاً، ولم يغير من تقليديتها. نجد أيضاً — قصائد الدار، وقصيدة السمكة وقصيدة العصفورة ولكنها قصائد تخلو من المـاء والنـار والهواء والدم والكهرباء مثل قصائد شواهد القبور، بل هي لا تتنفس: والشعر تنفس، كما قالت الشاعر اليونانية القديمة —سافو، وإذا كانت القصيدة لا تتنفس، فلن ينفعها، أنهـا تحمل شكل الوردة والعصفور والسمكة والشجرة. هذه الأشكال الشعرية في عصـور الانحطاط العربية، كانت نتاجاً للتفكير المنطقي الصوري التقليدي. ثم إنها مقصودة بـذاتها، وقصديتها تختلف عن قصدية الموشح. صحيح أن هذه الأشكال، ليست منبوذة باعتبارهـا مجالاً للتفكه، كما في قصيدة (الساعة) للشاعر الفرنسي أبولنّير، كما (نشاهدها) في بعض رسومات الشكليين السوريالية، إذ أن هذه النصوص انطلقت من ذاتها، وخلقت أشكالها،

كمكمل جمالي للنص، وأحياناً كعنصر أساس في داخل النص ذاته، ولكن، ليس كل - الشعر المرسوم بالفرنسية، جاء استجابة لاحتياجات فعلية، بل كان هدفه التسلية والعبث والتفكه. وهناك فارق بين التفكه، وبين الإدهاش الإبداعي. فالتسلية الشعرية المشجرة، تبدو عادة كهيكل، بلا دم لشجرة ميتة. إذن، **فالتشجير مثلاً له شروط، وأولها أن يتنفس هيكل الشجرة المرسومة باللغة،** كما في الموشحات في عصر ازدهارها وليس في عصر انحطاطها: كالموشحات الدينية التكفيرية.

رابعاً: البنية الموسيقية:

قمنا بفصل البنية الإيقاعية للموشح عن البنية الموسيقية، وذلك بسبب خصوصية البنية الموسيقية للموشح، ولمنع اختلاط المصطلحات الموسيقية، بالمصطلحات الإيقاعية، رغم التكامل بينهما، ولأن البنية الموسيقية، (نسبة لفن الموسيقى، وليس لعلم العروض)، لا يكتمل الموشح - بشكل خاص - بدونها. لقد ظل النقاد القدامى والنقاد المعاصرون، يختلفون حول المسألة: هل نص الموشح هو هذه الكتلة اللغوية في الصفحة الشعرية فقط، أم هو النص المقروء بالآلات الموسيقية، والأصوات البشرية، وانقسموا إلى قسمين: قسم يعزل هذه البنية باعتبارها **إضافية تجميلية،** ترتبط بوظيفة الموشح، وليس بطبيعته. والقسم الآخر يرى أن الموشح لا يكتمل إلاّ بالغناء والموسيقى. ونحن نقول: إن الموشح له بنية موسيقية داخلية نابعة من الكتابة نفسها، وهذه البنية تكتمل بالقراءة الموسيقية، ولا تتناقض معها. فالموسيقيون اعتبروا الموشّح، (فناً موسيقياً)، انطلاقاً من شعرية الشعر، ولكن النص بما فيه الموشح، لم يعد مجالاً لشعرية نقية مطلقة معزولة، إنما هو يتفاعل مع الفنون الأخرى. وقد أكد هذا، القدماء أنفسهم، بمن فيهم ابن سناء الملك، المنظر الأكثر بروزاً لشعرية الموشح الذي يقول: (**وأكثر الموشحات، مبنية على الأرغن. فأما من كان طفيلياً، تظهر فضيحته**

فيه وقت غنائه) فالتلحين، كما يقول ابن سناء الملك (يجبر كسور الموشح). ويبدو أن آلة – الأرغن أقدم من الموشحات بكثير، فقد وصفها أرسطو، وأرخميدس، وأبلينوس، وفيتروفيس، وهيرون الاسكندري، كما وصفتها مخطوطة أبناء موسى بن شاكر في زمن الخليفة المتوكل في سامراء، (232-347 هـ). تقول – منى سنجقدار شعراني: (الأرغن، آلة موسيقية ضخمة جداً، وهي المعتمد عليها حالياً في الموسيقى الكنسية، ويتألف الأرغن من عدة طبقات، يحتوي كل منها على عدد من الملامس المماثلة لملامس (Touches) البيانو، لتساعد على فتح النوافذ المخصصة لتوجيه الهواء إلى المزامير تحت ضغط معين، يعلو تلك الطبقات، عدد من المزامير، تختلف في الشكل والنوع والحجم. وإلى جانب الطبقات، لوحات تحتوي على عدد من المفاتيح المخصصة لتحويل مجرى الهواء إلى مزامير أخرى، كذلك هناك الدواسات المخصصة للأرجل التي تساعد العازف على توافق النغمات من مقامات مختلفة، هذا عن التركيب الخارجي. أما التركيب الداخلي، فهو أكثر تعقيداً. لكن تلك الآلة، لم تحافظ على ضخامتها، بل تطورت وأصبحت أصغر حجماً). كذلك، نلاحظ أن القدماء، ربطوا بين الشعر والتلحين، فمثلاً نجد أن الحسن بن أحمد بن علي الكاتب في كتابه (كمال أدب الغناء)، حيث يقول:

1. الإيقاع هو: قسمة زمان اللحن بنقرات، وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية، وكل واحد منها، يسمى دوراً. والإيقاع هو: قسمة الزمان الصوتي، أعني مدة الصوت المنغم بنقرات، إما كثيرة وإما قليلة، وكلما خفت النقرات، كثر عددها في الزمان الأطول).
2. لفظ الموسيقى معناه الألحان. واللحن: مجموع نغم، ألفت تأليفاً محدداً، وقرنت بها الحروف التي تركب منها الألفاظ المنظومة على مجرى العادة في الدلالة بها على المعاني. وإن كان عدد النغم أكثر من عدد الحروف، فليس يمكن أن يعمل منه إلاّ لحن فارغ النغم).

3. فأما موافقة الإيقاعات، لأوزان الأشعار ومخالفتها – كما يقول – فإن **المختلفة** أبـداً، تكون أحسن واللحن فيها أمكن، وأما المتفقة، فإنها تكون قليلة البهاء، ويكون التلحين فيها غير لذيذ، فإن النغمة التي تؤلف منها اللحون، ليست متشابهة، بل هي مختلفـة).

ونلاحظ عند القدماء أن (اللحن – الملحون – التلحين) يعـني أولاً: الانتقـال مـن الفصحى إلى العامية، ويعني ثانياً: الكسور العروضية، ويعني جـبر الكسـر، ويعـني الانزياح اللغوي. وعندما أصبحت الموشحات، تميل إلى تحطيم البنية العروضية المألوفة، انتقل الأمر إلى التلحين الموسيقي، وهذا معناه، أن التلحين أصبح ظاهرة شرعية، بعـد أن كان يعني (جبر الكسور) في الموشح. وإذا كان الأرغن، هو الآلة الموسيقية الرئيسة للموشح الأندلسي، فمعنى ذلك، أن الموشح خلق تفاعلاً موسيقياً مع الاسبان، باعتبار أن الأرغن آلة مشتركة، ويمكننا أن نتصور أنها كانت من النوع الضخم، لأنها صـعبة التنقل، وكانت لها دلالة الاطمئنان الاجتماعي.

لقد ضاعت الموسيقى الأصلية الأندلسية المصاحبة للموشحات والتي كانـت تقـتحم نصوصها. ولكنها لم تضع كلها، فقد انتقلت بعد سقوط الأندلس مع العـرب الأمـازيغ المهاجرين منها إلى مدن عربية في المغرب: **تلمسان وفاس وتونس والجزائـر العاصـمة، وقسنطينة، وبجاية**، وإلى مدن في المشرق ومنها: القاهرة والقـدس وحلـب، ودمشـق، وبغداد، أكثر من غيرها. والأرجح أن هذه المدن، قد احتفظت بكثير من ملامح الموشح – الموسيقية – بخصائصها الأندلسية الأولى، وحافظوا على استمراريتها حـتى الآن، يقـول **البارون – رودولف دي ارلنجير (1932)**: (ولما انتهى انتقال الأندلسيين إلى إفريقيـا، لم تأخذ الموسيقى الأندلسية بسنة التجدد، وظلت على حالتها. ويحفظ موسـيقيو الغـرب، أربعة وعشرين مقاماً، لكنهم مع مرور الزمن، أخذوا يخلطون بين هذه المقامات. وكـان يتبع كل مقام من هذه المقامات – نوبة، هي عبارة عن سلسلة ألحان، بعضها بدون غناء،

وبعضها مقرون بأقاويل شعرية مؤلفة على قواعد محددة. ويلاحظ أن جميع ألحان النوبة، تكون عادة على المقام الذي تحمل اسمه). وتوجد في السلالم الموسيقية عدة درجات، عددها حوالي ثمانية. والسلم الموسيقي، هو نفسه المقام أو النغمات أو الألحان. يقول سليم الحلو: (بين هذه المقامات الثماني، تنحصر سبع مساقات صوتية غير متساوية، وعدد الأرباع التي يحتوي عليها المقام (السلم) العربي، هو 12+12 = 24 رُبعاً. والمسافة الصوتية، (البعد الطنيني) بين صوتين، هو – التون (Tone)، عند الافرنج).ويضيف: (إن للموشحات أوزاناً خاصة. والإيقاع الغنائي يقوم على الميزان الموسيقي، ومن هذا الإيقاع: الموصَّل والمفصَّل. أما الإيقاع الشعري، فلا موصل فيه ولا مفصّل. والأصل فيه الإيقاع هو **تساوي الأزمنة في الأدوار**، لكي يتم الانسجام بين بيت الشعر الأول والبيت الثاني، وبين ميزان الغناء التوقيعي. والدور، عبارة عن جمل، والجمل تتألف من أسباب وأوتاد، كما يقول – إخوان الصفا. ويعرف – التونسي **محمود قطاط – النوبة** بأنها: (تأليف موسيقي متكامل، يتضمن مجموعة من القوالب الآلية والصوتية، تعتمد في تراكيبها اللحنية على وحدة الطبع أو المقام، مع استعمال إيقاعات وحركات مختلفة، تتعاقب حسب نظام معين)، إلاّ أنه – محمود قطاط – يرى أن هذا الرصيد الموسيقي – النوبة الأندلسية – تنعت خطأ بالأندلسي. وهو يسمى في تونس وليبيا وقسنطينة: **المالوف**، وفي الجزائر العاصمة: **الصنعة**، وفي تلمسان: **الغرناطي**، وفي المغرب الأقصى: **الآلة أو الطرب**. ويرى أن هذه التسميات تسند إلى (الموسيقى الحضرية الكلاسيكية)، التي تشتمل على مختلف النوبات ويضيف: إن مصطلح (الموسيقى الأندلسية)، لم تنتشر إلاّ في عهد الاحتلال الفرنسي، ثم أصبحت تسمية مألوفة لدى المغاربة أنفسهم. لكن – **الجزائري أحمد سفطي**، يقول: (إن للنوبة تركيب خاص، ولكن من بين الأربعة وعشرين نوبة التي خلفها زرياب، والتي نقلها سلفنا، لم نحافظ في مدننا الشمالية، إلاّ على **أربع عشرة نوبة غير تامة: الديل**،

والمجنبة، والحسين، والعراق، والرمل، ورمل الماية، والغريب، والزيدان، والرصد، والمزموم، والسيكة، ورصد الديل، والجاركة، والموال). ويقول: (تستهل الحفلة بالعزف على الآلات فقط، فالمطرب لا يغني في الافتتاح، بل يعلن بالطبع (المقام) الذي ستقوم عليه النوبة، يأتي إما باستخبار أو بالكرسي الذي يومئ إلى صبغة الطبع، فهي قطعة قصيرة تؤلف القاعدة، وتجعل المستمع في حالة استقبال. وبعد خلق الاستعداد للمستمع، يشرع الجوق في عزف (التوشية)، وهي قطعة خفيفة، تكون البداية الفعلية للنوبة، ويطلق عليها في الجزائر: **التوشية**: أي التوشيحة من الموشحات، أما في تلمسان فتسمى – مشالية، وفي قسنطينة: المالوف. ثم يتلو التوشية – المصدر، وهو الجزء الأول من النوبة، وله ثلاث قطع: الصدر – البطايحي، حيث يتوسع المغني – والدرج. ثم يتبعها الاستخبار، وهو غناء حر في الوزن. وبعده يعزف الجوق من جديد، الجزء الثاني من النوبة. ويحتوي هذا الجزء على قسمين: الانصراف والخلاص). كذلك يقول أحمد سفطي أيضاً: إن **أزجال ابن قزمان**، كانت سريعة الانتشار، وكانت – كما قيل – تُغنّى في بغداد بعد ثلاثة أشهر من تأليفها في الأندلس، وكانت شهرتها في العراق، أكبر مما كانت عليه في الأندلس. ويرى – محمود قطاط أن **النوبات الجزائرية الكاملة**، هي: الذيل – المجنبة – الحسين – الرمل – الغريب – الزيدان – الصيكة – الرصد – المزموم – رمل الماية – رصد الذيل – الماية)، حيث تتركب – وفق رودولف أرلنجير – من تسع مقطوعات بعضها ألحان صامتة، وبعضها مقرون بكلام من نوع التوشيح والزجل، وهي: 1. الدائرة. 2.مستخبر الصنعة. 3. التوشية. 4. المصدرات. 5. البطايحيات. 6. الدرج. 7.توشية الانصراف. 8. الانصرافات. 9.المخلص. أما في تونس – فتتركب النوبة التونسية من تسع مقطوعات صامتة وتوشيحية وزجلية هي: 1. الاستفتاح. 2.المصدر. 3. الأبيات. 4. البطايحيات. 5.التوشية. 6. البرول. 7. الدرج. 8.الخفيف. 9. الختم. ويقول – أرلنجير أن آثار الحضارة الأندلسية في

المغرب الأقصى، أوضح من الجزائر وتونس: (فقد يجوز لنا أن نعتبر الألحان الأثرية في المغرب الأقصى الآن – 1932 – ممثلة لروح الموسيقى الأندلسية). وتتكون النوبة المراكشية (المغربية) من خمسة أقسام: 1. البسيط. 2.القائم ونصف. 3. البطايحي. 4. القدَّام. 5. الدرج. وكل قسم من هذه الأقسام، يتكون من سلسلة موشحات مؤلفة من نغمة واحدة، وهي التي يطلق اسمها على النوبة، ويضبط أزمنة الموشحات التي يتركب منها كل قسم – دور إيقاعي لا يتغير مع تغير الموشحات). ويقول – محمد الرايسي (مغربي): (تعتمد إيقاعات النوبة الأندلسية على تشكيلة منتظمة الأزمنة، متكررة، وينتظم كل إيقاع في صورة هندسية، تتحكم في الحركة اللحنية بكيفية صارمة، حيث تنشأ، وتتفرع تشكيلة إيقاعية، ينتج عنها تقلص في عدد الأزمنة، وتتغير النبضات الاجتماعية ظاهرياً، بينما تظل في الباطن – نفس الصورة تقريباً)، ويقول أيضاً: (إن الإيقاعات التي تنبني عليها ميازين النوبة الأندلسية، يتحدد نمطها في الدور أو الرسم الإيقاعي، وتختلف من حيث وظيفتها عن وظيفة المقياس، وتتجاوزها، لتشمل البنية في نطاقها الزماني والمكاني والشعوري، وهي تتفرع إلى أنواع: بسيطة ومركبة ومتناوبة. وعموماً، فإن بناياتها الأساسية، تختلف عن الإيقاعات الشعبية والأوزان الكلاسيكية المقياسية).

ولكن يبقى السؤال، هو: هل هذه البنى الموسيقية للموشحات الحالية في الأقطار المغاربية، تتطابق بالفعل مع البنى الأساسية الأندلسية للموشحات؟!!. كما رأينا، فإن هناك خلافاً ذا طابع تاريخي، نظراً لأن الموشحات الأندلسية، لم تدون موسيقياً. ولكن رأي محمود قطاط في ما يسمى بالنوبة الأندلسية، بأنها لا علاقة لها بالتراث الموسيقي الأندلسي، وإنما بالموسيقى الحضرية الكلاسيكية، هو رأي خاطئ، لأن وصول – 14 مقاماً أندلسياً أصيلاً إلى الأقطار المغاربية، يعني أن هذه الموسيقى ما زالت موجودة، أما أن تتفاعل مع الموسيقى الحضرية الموجودة أصلاً، فهذا أمر طبيعي. لكن عدم تطور الموشحات

موسيقياً هو الأرجح، وتفرعها إلى أسماء محلية، لا يعني نهايتها. أما السؤال الثـاني، فهـو يعتمد على جواب السؤال الأول، وهو: ما مدى تطابق البنية الموسيقية مع بنيـة الموشـح الأصلي الأندلسي؟؟. نلاحظ أن – مقطوعات النوبة الأندلسية تتشابه من حيث وصـفها مع أقسام الموشح: المطلع – الغصن – الدور – القفل – الخرجة... الخ. تتشـابه توشـية الانصراف مع الخرجة من حيث الوظيفة. كذلك يتشابه مقطع الخلاص: آخر مقطـع في النوبة الأندلسية مع القفل الأخير في خرجة الموشح. وهناك تشابه بـين وظـائف أقسـام الموشحة الشعرية، وبين الأقسام في النوبة الأندلسية – الموسيقية، وقبل ذلك، فإنّ النوبـة الموسيقية والغنائية، لا تصلح أصلاً سوى لنصوص الموشـحات والأزجـال. فالموسـيقى الصامتة في الموشح، تغلق مساحات الصمت في النص التوشيحي. ويـتم رتـق الكسـور العرضية في الموشح من خلال التغطية الموسيقية والغناء للكلمات الشعرية، بالمـد أحيانـاً، والقطع، والتقصير أحياناً أخرى، وبالتركيز، ثم بالهروب السريع معاً. الوقفات الموسـيقية، قد تتطابق مع وقفات البياض في الموشح.

خامساً: بنية التفاعل مع الآخر:

تسكن الموشحات، ثلاث طبقات من التفاعل: **المستوى الأول: المسـتوى التراثـي** الذي يمتد إلى إنجازات القصيدة العربية من أبي نواس، وأبي فراس الحمداني، وعمر بـن أبي ربيعة، وأشعار العذريين، والأراجيز، والمسمطات، والمواليا، والدوبيت، وكان وكان، فهي قد تفاعلت مع ماضيها بحيوية، فلم تتوقف عند الاندهاش، بل أضافت وحولت المبادرات الفردية والجماعية الصغيرة والمقدمات التجديدية في كسر عمود الشعر، وطورتها وحولتها إلى ظواهر شعبية واسعة الانتشار لقرون عديدة. كما طورت القافية والأوزان، ولم تتوقف عند ذلك، بل امتصت موسيقى زرياب القادم من بغداد، وبديع ابن المعتـز. وباختصـار:

امتصت كل المنجزات التحديثية القادمة من المشرق. وامتصت المنجزات في القصيدة الشعبية الرعوية الأمازيغية في المغارب الإفريقية العربية الإسلامية، وتقاليد الأشعار الفارسية. وتفاعلت مع بيئتها الأندلسية بالامتصاص والإشعاع، حيث امتصت تقاليد الأغاني الشعبية الإسبانية والرومانثية، وأشعت عليها، وامتصت تقاليد الأغاني الغجرية (الزُطيّة). وبالتالي قد تكون استفادت من تقاليد القصيدة الأوردية الهندية الشعبية. وهذا أعطى للموشحات، دلالات: **الشعبية، والديمقراطية، والأممية.** وبالتالي كسرت المفهوم الأخلاقي المثالي وانحرفت عنه، ولما بالغت في درجة الانحراف لاحقاً في عصور جمودها، انقلبت إلى النقيض وفي النقيض، كان مقتلها، نعني (موشح التكفير)، كما لاحظ صلاح فضل، أو هي النهاية الطبيعية لكل حركة تجديدية تكرر إشباعها. وإذا نظرنا إلى الامتدادات والتفاعلات، فقد تم التفاعل الأساسي على مستوى التراث العربي القديم. وبالتالي كان التفاعل مع الماضي حيوياً، لأنه متعدد ومتنوع: عرب – أمازيغ – إسبان – غجر – يونان – فرس – هندوستان.

أما المستوى الثاني: لقد بثت الموشحة تقاليدها باتجاه المشرق العربي: مصر وسوريا وفلسطين والعراق – لاحقاً، فظهر وشاحون مشارقة يقلدون الموشحات الأندلسية ويضيفون إليها.

أما على المستوى الثالث: لقد بثت وأشعت الموشحة تقاليدها باتجاه: الشعراء الإسبان، والشعراء الإيطاليين، والشعراء البروفانسيين. وولد تحت تأثيرها شعر التروبادور، وقصيدة السونيت. تقول **موسوعة برنستون في الشعر والشعرية** (عام 1974): (باتصال وثيق مع المشرق العربي، شهد الشعر العربي الاسباني، تطوراً موازياً للخطوط التقليدية أولاً. ثم بعد وصول **المغني زرياب** من بغداد إلى إسبانيا سنة – 821م، ووصوله يعتبر حدثاً هاماً في تاريخ الشعر العربي الاسباني، فقد أصبحت الأشكال الأحد، (الموشحات والأزجال)

المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالموسيقى والعامية العربية، أصبحت (موضة) رائجة. وهناك قليل من الشك بأن تكون الموشحات، قد أثـرت بقـوة في شـعر التروبـادور في أكيتانيـا — Acquitania والشعر الأكيتاني. لقد نشر غارثيا جومث، أمثلة من الخرجة أو الأقفـال في مزيج مثير للغرابة من العربية والرومانثي، لا يختلف عن المزيج الذي قدمه الشاعر يحيى عمر من العربية والهندوستانية. وكلمة تروبادور، ربطت أصلاً بالجذر العربي (طـرب)، ومنـه مطرب).

هكذا ولد الموشح، هكذا تفاعل مع الماضي والحاضر، والمستقبل المفتوح.

المصادر والمراجع:

1. ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق جـودت الركـابي، ط3، دار الفكـر، دمشـق، 1980، انظر: ص 32-53.
2. صلاح الصفدي الفلسطيني: توشيع التوشيح، تحقيق: إلبير مطلق، ط أولى، دار الثقافة، بـيروت، 1966: انظر: ص 20-32.
3. ابن خلدون: المقدمة، الجزء الثاني، الدار التونسية للنشر، 1984: انظر: ص 768+778+788.
4. مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، ط2، دار الثقافة، بيروت، 1974: انظر: ص 17-69.
5. أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة، ط 10، دار المعـارف، القـاهرة، 1986. انظر: ص 144+149+151+152+140 +139.
6. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط4، دار القلم، بيروت، 1972: انظر: ص 241-257+341.
7. عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، (الجزء الرابع): الأدب في المغرب والأندلس منذ الفتح الإسلامي إلى آخر عصر ملوك الطوائف، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1984: انظر: ص 410-446.
8. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ط9، دار العودة، بيروت، 1981. انظر: ص 270-287.
9. عبد الإله ميسوم: تأثير الموشحات في التروبادور، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.
10. صلاح فضل: طراز التوشيح بين الاختلاف والتناص، انظر: مجلة فصول، المجلد الثامن، مـايو، 1989، القاهرة: ص 70-80.

11. سليم الحلو: الموشحات الأندلسية، نشأتها وتطورها، مكتبة الحياة، ط1، بيروت، 1965. انظر: ص 109-115.
12. سليم الحلو: الموسيقى النظرية، ط2، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1972. انظر: ص 190-196.
13. محمد العلمي: العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1983.
14. محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، ط1، المطبعة العصرية، تونس، 1976.
15. ليفي بروفنسال: حضارة العرب في الأندلس – ترجمة ذوقان قرقوط، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، (بدون تاريخ).
16. حسين علي جبوري: مناكاة بني ساسان: انظر: مجلة (الجيل)، عدد أغسطس، 1989، باريس: ص 56-60.
17. محمد زكريا عناني: الموشحات الأندلسية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، يوليو 1980.
18. محمد إسماعيل موافي: الطروبادور ... والحب الرفيع، العدد الثالث، أكتوبر-ديسمبر، الكويت، 1980.
19. أحمد سفْطي: دراسات في الموسيقى الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988. انظر: ص 41-43.
20. سليم الحلو: الموسيقى النظريَّة، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1974.
21. محمود قطاط: التراث الموسيقي الجزائري، انظر: مجلة الحياة الثقافية، عدد 32، تونس، 1984.
22. منى سنجقدار شعراني: تاريخ الموسيقى العربية وآلاتها، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1987. انظر: نص مخطوطة أولاد موسى بن شاكر عن الأرغن (ص 145-159).
23. محمد الرايسي: الخصائص التراثية في الأنماط الموسيقية التقليدية. انظر: صحيفة (أنوال)، عدد 129، 1984/7/28، المغرب.
24. جيرار جونيت: الشعرية والتاريخ، ترجمة: عبد الرحمن الميساوي، انظر: صحيفة (أنوال)، عدد 129، 1985/1/19، المغرب.
25. عبد الحميد جيده: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، منشورات مؤسسة نوفل، ط1، بيروت، 1980. انظر: ص 82+86+87+88+89 = رسومات لقصائد مشجّرة من عصر الانحطاط، ومن الشعر الفرنسي، والشعر العربي الحديث.

26. الحسن بن أحمد بن علي الكاتب: كتاب كمال أدب الغناء، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975. انظر: ص 45-46+69+94.

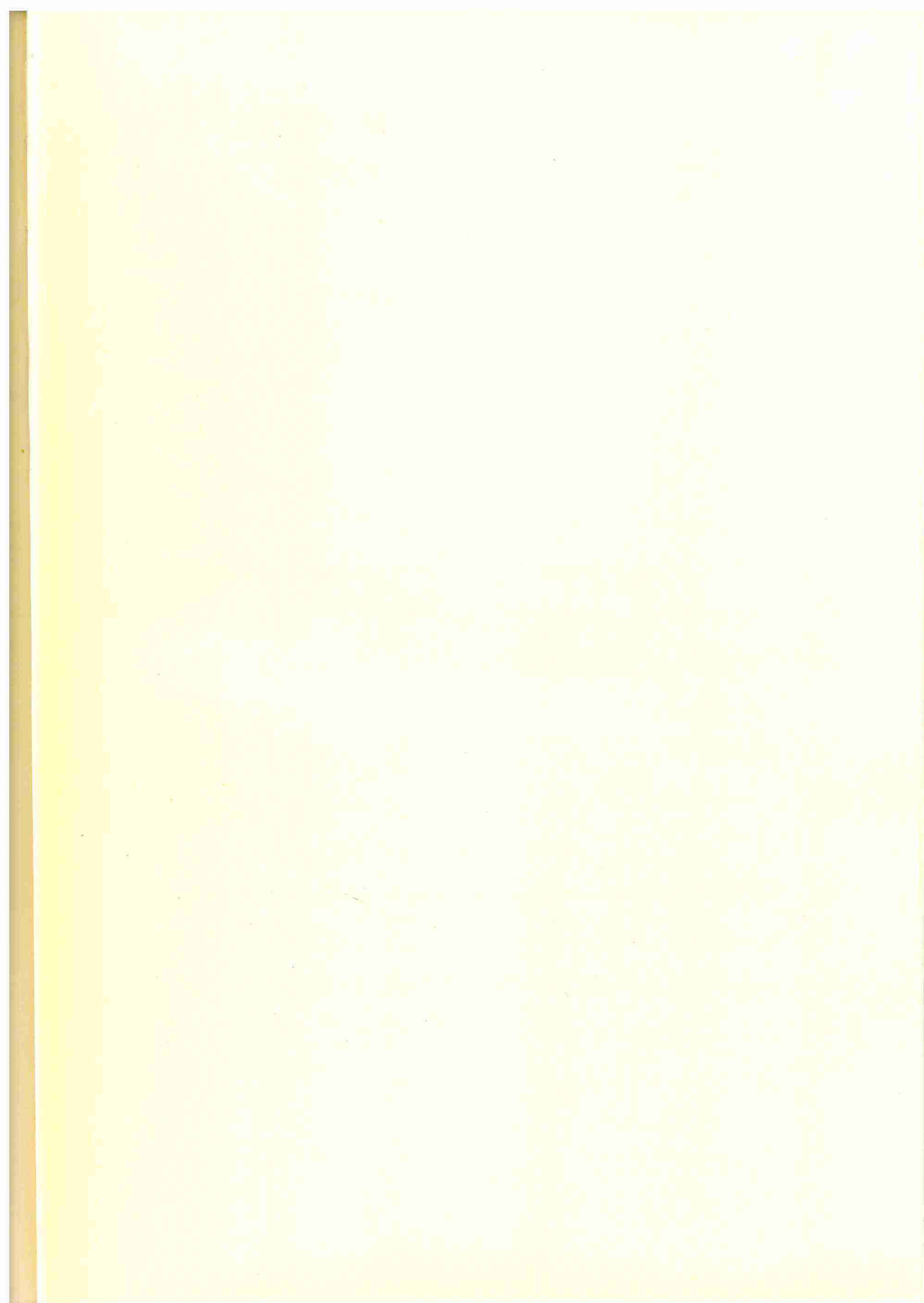
27. **Ed. Alex Preminger**, et al: Princeton Encyclopedia of poetry and poetics, Princeton University Press, 1974: p-45.



الفصل الحادي عشر

وثائق الأدب المقارن

1. قوانين جمعيات وروابط الأدب المقارن العربية والعالمية.
2. مؤتمرات الأدب المقارن العربية والدولية (1982-1989).
3. مجلات: أعداد خاصة في الأدب المقارن (1966-1983).
4. عيّنات من أسماء بحوث الأدب المقارن، (جامعة قسنطينة نموذجاً)-(1983-1987).
5. خطّة منهاج مقترحة للأدب المقارن في الجامعات العربية، (1992).
6. ببيليوغرافيا الأدب المقارن، حتى عام 1993.



أولاً: قوانين الجمعيات: العربية، والعالمية، للأدب المقارن:

1. 1: القانون العام للجمعية العالمية للأدب المقارن، (1955):

هذا هو – القانون العام للمنظمة الدولية للأدب المقارن الذي صادقت عليه جمعيتها العامة، المنعقدة في البندقية – فينيسيا – يوم، 1955/9/28، والذي عُدّل يوم 1964/09/05، بمدينة فرايبورغ الألمانية. ثم يوم 1970/09/05، بمدينة بوردو الفرنسية. ثم عُدّل يوم 1979/08/20، بمدينة آينسبروك:

1. **أهداف المنظمة:** تهدف المنظمة إلى تطوير الدراسات المقارنة، سواء أكان في مجال **تاريخ الأدب، أو نظرية الأدب، أو تحليل النصوص الأدبية.** فهي تحاول تحقيق هذا الهدف عن طريق التعاون الدولي. وتنظم المنظمة مؤتمرات دولية، كل ثلاث أو أربع سنوات. فهي التي تقرر انعقاد هذه المؤتمرات وتنشر أعمالها، كما تحدد مكان وزمان انعقاد كل مؤتمر، وتشجع على تكوين لجنة تحضيرية وطنية، وتحرر برنامج المؤتمر بالاتفاق مع هذه اللجنة.
2. **علاقتها بالفدرالية الدولية للغات والآداب المعاصرة:** تعتبر المنظمة، منخرطة في الفدرالية الدولية للغات والآداب المعاصرة، ويمثلها رئيسها في اللجنة التنفيذية، وفي حالة غيابه، ينوب عضو من أعضاء المكتب، بتفويض من الرئيس.
3. **عضوية المنظمة:** المشاركة في المنظمة، مفتوحة لكل شخص له اهتمامات بالأدب المقارن، سواء أكان مدرساً أو باحثاً، أو يمارس أي نوع آخر من النشاط الفكري في هذا المجال. وتضم المنظمة، الجمعيات الوطنية للمقارنين الموجودة. وتساعد على تأسيس جمعيات جديدة في بلدان لا توجد فيها جمعيات. وتستطيع المؤسسات الجامعية

والعلمية، الانخراط في المنظمة، وإذا أرادت أن تكون ممثلة في الجمعية العامة، فيجب عليها تعيين ممثل لها، تكون له نفس الحقوق التي يملكها العضو العادي.

4. **مكتب المنظمة:** يتم انتخاب مكتب المنظمة خلال انعقاد الجمعية العامة من طرف الأعضاء الحاضرين، ومن طرف الغائبين الذين فوضوا أشخاصاً من اختيارهم. ولا يستطيع الشخص، (يجب أن يكون عضواً في المنظمة)، تقديم أكثر من وكالة واحدة. هذه الوكالة التي يجب أن تشتمل على إمضاء المفوض، وأحد كتاب المنظمة. ويضم مكتب المنظمة، لجنة شرف، تشارك فيها شخصيات، تختارهم الجمعية العامة، ورئيساً وأربعة نواب للرئيس، وأمينين عامين، ومقتصداً ونائباً عنه، وأعضاء مستشارين. وللمكتب الصلاحية في اتخاذ الإجراءات العاجلة، خلال المدة التي تفصل بين انعقاد الجمعيات العامة. ويراقب مكتب المنظمة، تسيير أموال المنظمة، ويقدم تقريراً مالياً للجمعيات العامة، كما يتولى كل الإجراءات القانونية التي تخصّ المنظمة، وفقاً للقوانين.

وينتخب أعضاء اللجنة الشرفية، مدى الحياة، ويحضرون اجتماعات المكتب، بصفة استشارية فقط. أما الأعضاء الآخرون، فيتم انتخابهم لمدة ثلاث سنوات على الأقل، ولا يكون انتخابهم دورياً إلاّ مرة واحدة، ويستطيع الشخص الذي مارس فترتين نيابيتين، ممارسة فترتين أخريين على الأكثر، مع القيام بوظيفة أو وظيفتين أخريين، ولا يستطيع الرئيس، ممارسة هذه الوظيفة إلاّ لفترة نيابية واحدة.

5. **مقر المنظمة:** يقع مقر المنظمة بمدينة باريس.

6. **الاشتراكات:** يحدد القانون الداخلي للمنظمة، قيمة وطريقة دفع الاشتراكات، ويمكن تعديلها في كل جمعية عامة.

7. **اللجان:** يستطيع المكتب، إحداث لجان، قصد دراسة المشاكل الخاصة المتعلقة بالأدب المقارن. ويخضع تشكيل هذه اللجان، وتعيين أعضائها لقبول المكتب، ولا يستطيع رؤساء هذه اللجان، مباشرة أعمالهم إلاّ بعد مشاروات بينهم، بحضور رئيس المنظمة. ويستطيعون حضور اجتماعات المكتب، كملاحظين. وتعتبر اللجان، مسؤولة أمام المكتب. وعليهم أن يقدموا تقارير سنوية حول نشاطاتهم. ويملك المكتب، صلاحية حلّ هذه اللجان.

8. **تعديل القوانين:** يستطيع المكتب، اقتراح بعض التعديلات على القوانين، على أعضاء المنظمة، قبل شهرين من انعقاد الجمعية العامة التي لها صلاحية قبول أو رفض هذه التعديلات، بناء على أغلبية الأصوات.

9. **حل المنظمة:** تعتبر المنظمة – منحلة – إذا هبط عدد البلدان التي تشارك فيها إلى أقل من خمسة.

1. 2: القانون العام لرابطة الأدب المقارن الجزائرية (1964):

1. **هدف الرابطة:** تعتبر الرابطة الجزائرية، فرعاً من الجمعية الدولية للأدب المقارن، يمثلها أعضاء مكتبها في الجمعية الدولية، بصفتهم أعضاء فيها ... كذلك وتهدف الرابطة الجزائرية إلى:

- تشجيع تطور الأدب المقارن في الجزائر.
- تنظيم وتنسيق جهود المقارنين الجزائريين من أجل تسهيل أعمالهم التي تتمثل في التعليم والبحث.
- تنظيم المشاركة الجزائرية في التظاهرات الدولية للأدب المقارن، وبخاصة التي تنظمها الجمعية الدولية.

2. **الانخراط في الرابطة:** المشاركة في الرابطة، مفتوحة لكل الذين لهم اهتمامات بالأدب المقارن: (باحثين أو مدرسين)، سواء أقاموا في الجزائر، أو في الخارج. هؤلاء الأشخاص، أعضاء منخرطين في الرابطة، ولكن لا يستطيعون المشاركة في لجنة الرابطة التي تحددها الفقرة الثالثة، إلاّ إذا توفرت فيهم الشروط التي تتحدد في نفس الفقرة.

3. **اللجنة والمكتب:** يملك كل الأشخاص الذين يدرّسون الأدب المقارن، وأعضاء أقسام اللغة، والأدب العربي، والأدب الفرنسي، واللسانيات، **واللغات الحيَّة**، بالجامعات الجزائرية الذين يريدون المشاركة في أعمالها، أحقية المشاركة في لجنة المنظمة. وللجنة صلاحية القبول ضمن أعضائها، كل الأشخاص الذين لهم الكفاءة اللازمة، سواء أكانوا جامعيين، أو غير جامعيين. وتنتخب الجمعية العامة للرابطة التي تجتمع كل ثلاث سنوات، المكتب الذي يتكون من رئيس، وأمين عام، وأمين إداري، ومقتصد، ويتم اختيارهم من بين أعضاء اللجنة. ويستطيع المكتب، اتخاذ الإجراءات العاجلة في الفترة التي تمتد بين اجتماعات الجمعية العامة، واجتماعات لجنة الرابطة. ويراقب المكتب تسيير أموال الرابطة، ويقدم تقاريره للجمعية العامة عند انعقادها. كما يتولى، بمقتضى القوانين، كل الإجراءات القانونية الخاصة بالرابطة.

4. **مقر الرابطة:** يتحدد مقر الرابطة — بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، (جامعة الجزائر): 2، شارع ديدوش مراد — الجزائر العاصمة.

5. **نشاطات الرابطة:** - تجمع الرابطة كل المعلومات المتعلقة، بالدراسات حول الأدب المقارن في الجزائر، وفي الخارج، وتقدمها إلى أعضائها.

- تتعاون مع لجنة تحرير المجلة الجزائرية للأدب المقارن، (بالفرنسية).
- تتخذ جميع المبادرات التي من شأنها، تقديم مساعدات في البحث والتعليم في مجال الأدب المقارن في الجزائر.

6. **المساهمات:** تُحدّد الجمعية العامة للرابطة، قيمة المساهمات، ولها صلاحية تعديلها. ويستطيع مكتب الرابطة، أو اللجنة، اقتراح بعض التعديلات في القوانين، خلال اجتماعات الجمعية العامة التي لها وحدها، صلاحية قبول أو رفض هذه التعديلات، بناء على أغلبية الأصوات.

7. **حلّ الرابطة:** يتمُّ حلّ الرابطة —بقرار من الجمعية العامة، بناء على اقتراح المكتب، أو اللجنة، أو تلقائياً، إذا لم تجتمع الجمعية العامة، لمدة ست سنوات متتالية، وتعود أموال الجمعية إلى مركز الأبحاث العلمية.

8. **صادقت الجمعية العامة للرابطة، المنعقدة، يوم 15 نوفمبر 1964 على هذه القوانين.**

1. 3: الجمعية المغربية للأدب المقارن (الرباط،1981): القانون الأساسي:

– الباب الأول: تأسيس الجمعية:

الفصل الأول: طبقاً للظهير الشريف، رقم 1.58.376، الصادر في 3 جمادى الأولى 1978 – (15 نوفمبر 1958)، المنظم لقانون الجمعيات، والظهير بمثابة قانون رقم 73.2839 المؤرخ بـ 6 ربيع الثاني 1393، (10 أبريل 1973)، المعدل والمكمل للظهير المذكور آنفاً ... تأسست جمعية تحمل اسم **(الجمعية المغربية للأدب المقارن)**. وذلك بتاريخ ثاني محرم 1402، موافق 13 أكتوبر 1981. ومقرها الرباط.

الفصل الثاني: يقصد بالأدب المقارن:

1. كل عمل، يتناول المقارنة بين إنتاجات أدبية في لغتين أو أكثر.

2. كل بحث، يتناول تاريخ الأفكار والتيارات والترجمات.

3. كل دراسة، تتعرض للإنتاج الأدبي العالمي في هذا المجال.

- الباب الثاني: أهداف وأنشطة الجمعية:

الفصل الثالث: الأهداف، هدف الجمعية، هو العمل على إنعاش وتشجيع الأدب المقارن في المؤسسات التعليمية، والأوساط الثقافية في المغرب.

الفصل الرابع: الأنشطة:

1. إقامة حلقات دراسية للأدب المقارن.

2. المساهمة في نشاطات الجمعيات، ذات الأهداف المماثلة داخل المغرب وخارجه.

3. التعاون مع الجمعيات المماثلة، وتبادل الخبرات معها.

4. وضع خبرة الجمعية في خدمة الباحثين.

5. إصدار نشرات حول نشاطات الجمعية وأعمالها.

- الباب الثالث: العضوية:

الفصل الخامس: تتكون الجمعية من أعضاء شرفيين، وأعضاء نشيطين:

1. يقصد بالعضو الشرفي: كل شخص، أو جمعية موازية، قدم، أو يمكنه أن يقدم من خلال تجربته أو وظيفته، أعمالاً لخدمة الأدب المقارن.

2. يقصد بالعضو النشيط: كل مقارن مغربي، قبلت عضويته، ويلتزم باحترام القانون الأساسي للجمعية، وبأداء واجب الانخراط السنوي.

الفصل السادس:

1. يتم انخراط الأعضاء النشيطين، بعد توجيه طلب مكتوب إلى مكتب الجمعية، ليبت فيه، في أقرب اجتماع له.

2. يتم تعيين الأعضاء النشيطين من لدن الجمع العام، باقتراح من المكتب.

الفصل السابع: تسقط العضوية، بالاستقالة الموجهة للمكتب، أو بقرار من المكتب، أو من الجمع العام.

- الباب الرابع: الجمع العام:

الفصل الثامن: يتكون الجمع العام من الأعضاء النشيطين، ويعقد مرة كل سنتين.

الفصل التاسع: يوجه الإعلان عن الجمع العام إلى الأعضاء، قبل شهر من موعد انعقاده.

وتُمنح لهؤلاء الأعضاء، فترة أسبوعين، ابتداءً من تاريخ توصلهم بهذا الإعلان، ليبعثوا بمقترحاتهم إلى المكتب، حتى يتسنى للجنة التحضيرية (التي ستتقدم بمشروع جدول الأعمال الذي سيعرض على الجمع العام)، من تنسيق الاقتراحات.

الفصل العاشر: يعلن عن موعد الجمع العام بالطرق التي يراها المكتب مناسبة، على أن يتم الإعلام، بمدة **لا تقل عن 15 يوماً**، قبل انعقاد الجمع.

الفصل الحادي عشر: في حالة الإرسال المباشر، كطريقة للإعلان عن الجمع العام، فإن الاستدعاءات، تكون مرفقة بمشروع جدول الأعمال المذكور بالفصل التاسع، وكذا بالتقريرين الأدبي والمالي.

الفصل الثاني عشر: يعقد الجمع العام، **بحضور ثلثي الأعضاء النشيطين**، بعد الإعلان الأول، ويعقد الجمع العام في حالة عدم توافر هذا العدد، بعد الإعلان الثاني.

الفصل الثالث عشر: تتم في الجمع العام، مناقشة **التقريرين الأدبي والمالي**، المقدمين من لدن المكتب، وبعد المصادقة على التقريرين، تتم استقالة المكتب، ويتولى الجلسة، ثلاثة أعضاء ينتدبون مؤقتاً لهذه الغاية، ويسهرون على تنظيم انتخاب المكتب الجديد.

الفصل الرابع عشر: يصادق الجمع العام على القرارات بأغلبية أصوات الأعضاء الحاضرين.

– الباب الخامس: إدارة الجمعية: المكتب:

الفصل الخامس عشر: ينتخب الجمع العام، أعضاء المكتب بالاقتراع المباشر السري.

الفصل السادس عشر: يتكون مكتب الجمعية من الأعضاء النشيطين، طبقاً للشروط المحددة في الفصل الخامس عشر. وينتخب المكتب لمدة سنتين. ويتكون من الأعضاء الآتي ذكرهم: 1. رئيس الجمعية. 2. نائب الرئيس. 3. الكاتب العام. 4. أمين المال. 5. ثلاثة مستشارين. **وينتخب رئيساً للجمعية، العضو الحاصل على أغلبية الأصوات.**

الفصل السابع عشر: يجتمع المكتب، بطريقة دورية، أو باستدعاء من الرئيس، أو أغلبية الأعضاء، كلما دعت مصلحة الجمعية إلى ذلك، بالمقر المذكور في بطاقة الاستدعاء. **ويعتبر كل عضو في المكتب مستقيلاً، إذا لم يحضر ثلاث اجتماعات متتالية،** دون أن يوجه اعتذاراً يقبل من لدن باقي الأعضاء المكونين للمكتب. وكل عضو تخلى عن مهامه داخل المكتب، لسبب ما، أو تمت إقالته، لا يستبدل إلاّ من الجمع العام. يصادق المكتب على القرارات، بأغلبية الأصوات، وفي حالة التعادل، فصوت الرئيس، مرجح.

الفصل الثامن عشر: يتصرف المكتب باسم الجمعية. ويفوض سلطته قانونياً إلى الرئيس الذي يمثل الجمعية أمام الغير، وأمام العدالة في حالة الطلب والدفاع،ويمكنه بموافقة أعضاء المكتب أن يفوض كتابياً، جزءاً من سلطته إلى عضو من المكتب بالفروع.

الفصل التاسع عشر: تعطى الصلاحية للمكتب، بإحداث فروع جهوية (مناطقيّة).

الفصل العشرون: تكون الفروع، تحت رعاية مكتب الجمعية.

– الباب السادس: المقر:

الفصل الواحد والعشرون: تتخذ الجمعية، مقرها الدائم بالرباط، بالعنوان: المركز الوطني لتنسيق وتخطيط البحث العلمي والتقني، شارع عمر بن الخطاب، أكدال، الرباط.

- **الباب السابع: موارد الجمعية:**

الفصل الثاني والعشرون: تتكون الموارد السنوية للجمعية من المساهمات والمساعدات، أو المنح والهبات التي تقدم إليها.

الفصل الثالث والعشرون: في حال حلّ الجمعية من لدن الجمع العام، بأغلبية ثلثي الأعضاء، تقدم ممتلكاتها، لجمعيات مماثلة مغربية، أو تقدم لجمعيات خيرية.

1. 4: الرابطة العربية للأدب المقارن: قانون الرابطة (1984):

1. **الأهداف:** الرابطة العربية للأدب المقارن، تجمُّع علمي، هدفها تنظيم جهود المقارنين العرب وتنسيقها، ورعاية مصالحهم العلمية. وتعمل الرابطة على تشجيع الدراسات المقارنة ونشرها، خدمة للأدب والفكر العربي أولاً، والإنساني ثانياً، وذلك بتنظيم ملتقيات، ونشر أعمالها، والسعي لتأسيس روابط وطنية، وتعمل على نمو الأدب المقارن وازدهاره في كل الأقطار العربية.
2. **مؤتمرات الرابطة:** تعقد الرابطة، مؤتمراً عاماً مرة كل سنتين، على أن يحدد المكتب تاريخه الدقيق ومدته، بالاتفاق مع الجامعة المضيفة، ولا تعقد الرابطة، مؤتمرين متتالين في بلد واحد. ويتم الإبلاغ الصحيح للأعضاء من قبل الجامعة المضيفة أو المكتب، قبل ثلاثة أشهر من انعقاد المؤتمر.
3. **عضوية الرابطة:** أ. العضوية مفتوحة للجامعات العربية كافة، وللهيئات والمؤسسات الثقافية ذات العلاقة بالأدب المقارن.

ب. باستطاعة أي أستاذ أو باحث عربي من جميع أقسام اللغات، أو من ذوي الاختصاصات الأدبية، ويقوم بمهمة تدريس الأدب المقارن، أو له إنتاج في هذا المجال أن ينخرط في الرابطة، بصفته عضواً دائماً.

ج. وباستطاعة أي أستاذ أو باحث أجنبي، وله اهتمام بالدراسات المقارنة في مجال العلاقة مع الأدب العربي، الانخراط، بصفته عضواً مؤازراً.

4. **الموارد:** على جميع أعضاء الرابطة، دفع اشتراك سنوي معلوم، تحدد مبلغه الجمعية العامة.

5. **علاقاتها:** تسعى الرابطة إلى إقامة علاقات تعاون مع: أ. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. ب. اتحاد الجامعات العربية. ج. اتحاد الأدباء والكتاب العرب. د. منظمة اليونسكو العالمية. ه. كما تسعى الرابطة إلى إقامة علاقات مع الهيئات والمنظمات الدولية الأخرى، ذات الأهداف المشتركة.

6. **مكتب الرابطة:** تنتخب الجمعية العامة، مكتب الأمانة العامة للرابطة: مرة كل أربع سنوات، ويتكون من: 1. أمين عام. 2. أمين عام مساعد للشؤون العلمية والنشر. 3.أمين عام مساعد للشؤون الإدارية والمالية. 4. عضو مكتب. 5. عضو مكتب. 6.عضو مكتب.

- وإذا شغر منصب في عضوية المكتب، يخلفه من يليه بعدد الأصوات، ويقوم المكتب، بتسيير وتنظيم أعمال الرابطة تطوعاً، ويقدم تقريراً شاملاً لكل جمعية عامة، ويتولى الإجراءات القانونية الخاصة بالرابطة، ويتخذ الإجراءات اللازمة، ما بين جمعية عامة وأخرى، تجاه أي طارئ، وعلى المكتب، تنفيذ توصيات ومقترحات الجمعية العامة، وهو مسؤول عن ذلك أمامها.

7. تتكون الجمعية العامة من جميع المنخرطين أفراداً ومؤسسات. لكل فرد – في حالة التصويت – صوت واحد، ولكل مؤسسة، صوت ممثلها، وصوته الفردي. ويجب أن يكون ممثل المؤسسة، عضواً في الرابطة.

8. **مقر الرابطة:** للرابطة مقر دائم، مكانه: جامعة عنابة بالجزائر، ويمكن أن يتغير المقر بقرار من الجمعية العامة، بموافقة ثلثي الأعضاء، وذلك وفق رغبة المؤتمر.

9. **إنتاج الرابطة:** تصدر عن الرابطة، نشرة إعلامية سنوية، تطبعها الجامعة المضيفة لكل مؤتمر، ويحررها المكتب، تقدم للقراء، أهم المعلومات الخاصة بالأدب المقارن والمقارنين، بالاعتماد على أعمال، المؤتمرات، ومراسلات الأعضاء.

- تطبع الرابطة، أعمال مؤتمراتها في كتب، يعود ريعها لصندوق الرابطة، ولا يحق لأي عضو نشر بحثه الذي شارك به في المؤتمر إلاّ بعد مرور سنتين على الأقل من نشر الرابطة لأعمال ذلك المؤتمر، على أن لا يتأخر نشر الكتاب عن عام واحد، ابتداءً من تاريخ انعقاد المؤتمر، من قبل الجهة المضيفة.
- تسعى الرابطة لإصدار مجلة علمية، متخصصة في الأدب المقارن، حالما تتوافر إمكانات النشر.

10. **التصويت وتعديل القانون:** تتخذ الرابطة، قراراتها الإدارية، بوساطة التصويت المباشر، ولا يصوت الحاضر من الأعضاء لأكثر من غائب واحد، شريطة أن يقدم توكيلاً خطياً مكتوباً للمكتب قبل عملية الانتخاب، مع مراعاة عدم تكرار غياب العضو أكثر من مرّة واحدة عن مؤتمرات الرابطة.

- تعقد الجمعية العامة للملتقى، بحضور نصف الأعضاء على الأقل. وإذا لم يتم ذلك، تؤجل الجمعية العامة يوماً واحداً. ويصبح النصاب قانونياً، بغضّ النظر عن نسبة الحضور.
- يستطيع المكتب، اقتراح بعض التعديلات على قوانين الرابطة على الأعضاء، قبل ثلاثة أشهر على الأقل من انعقاد الجمعية العامة التي لها حق القبول أو الرفض، وذلك: بنسبة 66%، على أن يقوم المكتب بالإبلاغ الصحيح في وقت مبكر.

11. صادقت الجمعية التأسيسية بالإجماع على هذا القانون، خلالها مؤتمرها في الفترة ما بين 8 و 12 جويليه، (يوليو – تموز)، 1984، بجامعة عنابة – الجزائر، بتاريخ: 12 شوال 1404هـ الموافق 11 يوليو 1984.

ثانياً: مؤتمرات الأدب المقارن:

تعود ظاهرة المؤتمرات والندوات والملتقيات في الأدب المقارن إلى أوائل الثمانينات فقط، ففي عام 1981، تأسست (الجمعية المغربية للأدب المقارن)، وقد عقدت ندوات قطرية، حول الأدب المقارن في المدن المغربية، وفي كليات: مراكش – فاس – مكناس – الدار البيضاء – الرباط. وفي مصر عقد **مؤتمران قطريان** – على مستوى القطر المصري – بدعوة من قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب – **جامعة المنيا**. وفيما يلي **برنامج المؤتمر الأول – الأحد – 30 مارس، حتى أول أبريل – 1980، وبرنامج المؤتمر الثاني، 1981:**

2. 1: برنامج مؤتمر جامعة المنيا الأول، مصر (1980):

1. **عبد العزيز حمودة**، (جامعة القاهرة – كلية الآداب): المؤثرات الأوروبية في المسرح المصري.
2. **انجيل بطرس**، (جامعة القاهرة): ملاحظات على نماذج من الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية.
3. **عبد المنعم محمد شحاتة**، (جامعة المنيا): الاتجاه الملحمي، عند نجيب محفوظ وإميل زولا.
4. **يحيى عبد الله**، (جامعة القاهرة): القتل والحب في مسرحية يوليوس قيصر.
5. **محمد الكردي**، (كلية الآداب – جامعة الاسكندرية): الشرق والغرب بين الإيديولوجية والواقع.

6. **نادية كامل،** (كلية الآداب – جامعة المنيا): السيرة الذاتية بين طه حسين وأندريه جيد.

7. **زبيدة عطا،** (جامعة المنيا): أنشودة رولاند والمجتمع العربي.

8. **محمود عارف مشعان،** (كلية الآداب – جامعة المنيا): فيكتور هوجو والكوميديا الإلهية.

2. 2: برنامج مؤتمر جامعة المنيا الثاني، مصر، 1981:

1. **أحمد السعدني،** (كلية الآداب – جامعة المنيا): شيلوك بين شكسبير وتوفيق الحكيم.

2. **رجاء عبد المنعم جبر،** (كلية دار العلوم – جامعة القاهرة): فلسفة الأدب من وجهة نظر الأدب المقارن.

3. **أمينة رشيد،** (قسم اللغة الفرنسية – كلية الآداب – جامعة القاهرة): مناهج البحث في الأدب المقارن.

4. **مجدي يوسف،** (جامعة كولن – ألمانيا الغربية): نظرية الأدب المقارن والنظرية الاجتماعية.

5. **فريدي فارس،** (كلية الآداب – جامعة المنيا): الأدب الإغريقي وتأثيره في توفيق الحكيم.

6. **سمير سرحان،** (كلية الآداب – جامعة القاهرة): مفهوم التأثيرات في الأدب المقارن.

7. **مصطفى ماهر،** (كلية الألسن – جامعة القاهرة): فاوست في الأدب العربي.

8. **هيام أبو الحسين،** (كلية الآداب – جامعة عين شمس): ألف ليلة وليلة على المسرح الفرنسي.

9. **سامية أسعد،** (كلية آداب القاهرة): مجنون إلزا ومجنون ليلى.

10. **أنجيل بطرس سمعان،** (آداب القاهرة): ترجمات حي بن يقظان إلى الفرنسية.

11. **رمسيس عوض** (الألسن – القاهرة): روميو وجوليت على المسرح المصري.

12. **عبد المنعم شحاتة**، (آداب المنيا): دور الوسيط في روايات موباسان ويوسف إدريس.

13. **عبد المحسن طه بدر**، (آداب القاهرة): أثر بودلير في شعر عبد الرحمن شكري.

14. **زبيدة عطا**، (آداب المنيا): أثر مدرسة الاسكندرية في الشعر الروماني.

15. **عبد الوهاب المسيري**: مواعظ قصصية عن الضرورة والحرية – دراسة مقارنة في مسرحية بريشت (الاستثناء والقاعدة)... وقصة تشوسر الشعرية.

16. **محمود مكي**، (آداب القاهرة): مفهوم الشرق في المسرح الاسباني.

ونلاحظ على برنامجي هذين المؤتمرين، الملاحظات التالية:

أولاً: اقتصر المؤتمران على مشاركة جامعتين فقط، هما: **القاهرة والمنيا**... ومحاضرة واحدة من جامعة الإسكندرية، وليست هناك أية مشاركة عربية أو أجنبية. ومعنى هذا أن المؤتمرين، يحملان طابعاً مصرياً محلياً.

ثانياً: لم تقدم أية **دراسة نظرية** في المؤتمر الأول، بينما قدمت أربع دراسات نظرية في المؤتمر الثاني، هي دراسات: أمينة رشيد، رجاء عبد المنعم جبر، مجدي يوسف، سمير سرحان من بين 22 دراسة قُدّمت إلى المؤتمرين. أما باقي الدراسات، فقد كانت تطبيقية، وأغلبها في علاقة الأدب المصري بالآداب الأوروبية الكلاسيكية.

ثالثاً: هناك موضوعان في النقد الثقافي: (**المثاقفة**)، هما، بحث محمد الكردي... وبحث أمينة رشيد الذي يناقش مسألة: هل تصبح (نظرية المثاقفة)، فرعاً مستقلاً عن الأدب المقارن؟؟!!

رابعاً: لابدّ أن نشير إلى أن التنظير، ظلّ يقتصر على توليف الاستشهادات المترجمة، أكثر من تقديم اجتهادات جديدة، كما لم تقدم أية دراسة لتاريخ الأدب المقارن في الوطن العربي.

خامساً: مازالت معظم الدراسات، تستخدم المنهج الفرنسي التاريخي.

- بعد هذين المؤتمرين القطريين في مصر، وبعد ندوات الجمعية المغربية للأدب المقارن، **عقد أول مؤتمر دولي عن الأدب المقارن، هو مؤتمر عنابة بـالجزائر، 1983. وفي عـام 1984، عقد أول مؤتمر عربي للأدب المقارن في عنّابة أيضاً.** وفي المؤتمر، تأسست أول **رابطة عربية للأدب المقارن**، مقرها جامعة عنّابة بالجزائر.

2. 3: مؤتمر عنابة الدولي الأول، الجزائر:

انعقد المؤتمر بدعوة من جامعة عنابة من 14-19، أيار، ماي 1983، حيث ألقيت الأبحاث، بمشاركة عدد من الأجانب، وقد ألقيت المحاضرات باللغات: العربية — الفرنسية — الإنجليزية. وفيما يلي برنامج المحاضرات:

1. **عبد المجيد حنون**، (جامعة عنّابة): أثر الأدب الفرنسي في الأدب الجزائري الحديث ذي التعبير العربي.
2. **عزالدين المناصرة**، (جامعة قسنطينة): صورة اليهودي في الشعر الفلسطيني المعاصر.
3. **عبد الحكيم حسان**، (جامعة القاهرة — كلية دار العلـوم): صـلات الأدب العـربي بالآداب الأجنبية.
4. **جميل نصيف التكريتي**، (جامعة بغداد): صور عربية في الأدب الكلاسيكي الروسي.
5. **عطية عامر**، (جامعة القاهرة — كلية الآداب): تاريخ الأدب المقارن في مصر.
6. **محمود صبح**، (جامعة مدريد الحكومية): صورة العرب في الشعر الاسباني.
7. **أبو العيد دودو**، (جامعة الجزائر): ڤالهالم هاوف الألماني، وألف ليلة وليلة: لم يحضـر الدكتور دودو، ولم تلق محاضرته، ولكنها وردت في البرنامج، (الدراسة منشـورة في مجلة المعرفة الدمشقية — 1978).

8. ريمون طحان: تاريخ الأدب المقارن في جامعات لبنان الوطنية والخاصة.
9. بيير برونيل، (بالفرنسية): مواقف واقتراحات مقارنية.
10. ميشيل باربو، (بالفرنسية): العقبات اللغوية في ميدان المقارنات الأدبية.
11. ندى طوميش، (بالفرنسية): العرب في آثار مونتسكيو.
12. بدر الدين قاسم الرفاعي، (بالفرنسية): العرب في آثار مونتسكيو.
13. طوماس بليشير، (بالفرنسية): المغرب في أدب القرن العشرين الألماني.
14. جان لوي موم، (بالفرنسية): أسطورة العربي في الأدب الفرنسي، حول المغرب الشرقي.
15. انغاندو انكاشما، (بالفرنسية): الكتابة القرآنية من خلال الآداب الإفريقية.
16. هاري نوريس، (بالإنجليزية): مظاهر الحياة والثقافة العربية في الأدب الإنجليزي.
17. عودة عودة، (بالإنجليزية): توماس هاردي وفاتح المدرس - مقارنة.
18. غديرة عامر، (تونسي - جامعة ليون بفرنسا): قضايا بين الأدب العربي والآداب الأجنبية.
19. محمد عبد الحي، (السودان): شاطئ الأعراف: تأثير شيلي ودانتي والروايات النيلية.
20. حسام الخطيب، (جامعة دمشق): الأدب العربي المقارن: كتاب روحي الخالدي.
21. جعفر ماجد، (تونس): الشاعر النبي في الأدب العربي المعاصر.
22. نسيمة عيلان، (الجزائر): صور من التشابه بين القصص الشعبي العربي والقصص اليوناني.
23. نسيب نشاوي، (سوريا): عطيل شكسبير، وديك الجن الحمصي.
24. فائق مخلص، (العراق): قضايا بين الأدب العربي، والأدب الأجنبي.

- وفي نهاية المؤتمر، اجتمعت (لجنة صياغة البيان الختامي) للمؤتمر، وأصدرت بياناً ختامياً، أوصت فيه، بضرورة تأسيس الرابطة العربية للأدب المقارن، كما اقترحت أن يكون برنامج المؤتمر الثاني القادم، حول الاصطلاح والمنهج في الأدب المقارن. واعتبر البيان الختامي أن (روحي الخالدي، هو الرائد التاريخي للأدب المقارن في العالم العربي، وأنّ محمد غنيمي هلال، هو الرائد المنهجي للأدب المقارن)، بناء على توصية تقدمتُ بها شخصياً.

وفيما يلي الملاحظات العامة، حول المؤتمر:

أولاً: اعترف المؤتمر بالفلسطيني روحي الخالدي، كرائد تاريخي للأدب المقارن، لأول مرة. وهو أول إنصاف عربي، بعد ظلم دام أكثر من ثمانين سنة. ونحن بدورنا، فرحنا لموافقة المؤتمر بالإجماع على توصية تكريم الخالدي كرائد، مع أن كتاب الخالدي، المنشور في مصر، مرتين: 1904، 1912، وقبلها سبق نشره في حلقات في مجلة شهيرة، وعن أشهر دار نشر عربية آنذاك - دار الهلال - حيث تم تجاهل هذا الكتاب، بل لم يشر له أحد لا من قريب، ولا من بعيد.

ثانياً: برزت ضرورة التأريخ، لأول مرة للأدب المقارن في العالم العربي، فقدمت دراسات جيدة للتأريخ لحركة الأدب المقارن في مصر (عطية عامر)، وفي لبنان (ريمون طحان). وكنا نتمنى أن تنجز دراسات تأريخية على مستوى كل قطر عربي، وخصوصاً: الجزائر - فلسطين - سوريا - العراق - مصر - المغرب - تونس - السودان... وغيرها.

ثالثاً: كان هناك نقص واضح في المجال النظري، حيث قُدّمتْ دراستان فقط: (باربو، وبرونيل)، أما باقي الدراسات، فهي في معظمها تطبيقية.

رابعاً: يمكن أن نقول بوضوح تام، إنّ منهج دراسات المؤتمر، كان منهجاً فرنسياً بالكامل. ولم تقدم أية دراسات، وفق المناهج الأخرى، فقد كان الجميع يتسابقون على إثبات

صلة التأثير والتأثر. وساد المنهج التاريخي، معظم الدراسات، واعتبر حاجز اللغة شرطاً ضمنياً في كل الدراسات. وحتى دراسة عودة عودة، ودراسة نسيب نشاوي، فقد اعتمدتا، التشابه ليس انطلاقاً من المنهج الأمريكي، بل انطلاقاً من عجز إثبات صلة التأثير والتأثر.

خامساً: كان انعدام المنهج واضحاً لدى بعض الباحثين، بل أجزم أنّ هذا البعض، لم يكونوا على معرفة بالأدب المقارن كعلم وكمنهج، بل دخلوا – مباشرة – إلى التطبيق، دون أية أدوات منهجية، وبعضهم طبق المنهج الفرنسي، دون معرفة به، بل انطلاقاً من التطبيقات العربية الشائعة السائدة في الدراسات التقليدية التي قلّدت المنهج الفرنسي التقليدي.

سادساً: علمتُ من إدارة المؤتمر أن عشرات الدعوات، وجهت لبعض المختصين في الأدب المقارن من كافة أنحاء العالم العربي، ولكن البعض لم يرد، أو لم تصله الدعوة. وأشار الأستاذ عبد المجيد حنّون إلى (مشاكل الطيران والبريد وانشغال بعض الأساتذة في الفترة المحددة للمؤتمر، بامتحانات نهاية السنة الجامعية).

2. 4: البيان الختامي لمؤتمر عنابة الدولي الأول (1983):

في الفترة الواقعة بين 14-1983/5/19، عقد في رحاب جامعة عنابة بالجزائر، وبدعوة من معهد اللغات والآداب فيها، مؤتمر دولي حول الأدب المقارن عند العرب. وقد حضر المؤتمر، باحثون مختصون من عدد من **الجامعات العربية**، ومن جامعات **فرنسا وبريطانيا واسبانيا**. كما شارك فيه أساتذة وباحثون ودارسون من جامعة عنابة، كذلك من جامعة قسنطينة، والجامعات الجزائرية الأخرى، وقدمت في الملتقى، عدة بحوث رئيسة، دار حولها النقاش، وتناولت الموضوعات التالية:

1. تاريخ الأدب المقارن في الجامعات العربية.

2. الأدب المقارن في الصحافة، ووسائل الإعلام العربية.

3. قضايا بين الأدب العربي، والآداب الأجنبية.

4. صور العرب في الآداب الأجنبية.

ومن خلال البحوث التي قدمت، والنقاشات التي دارت، ظهر جلياً، وجود اهتمام متزايد لدى الباحثين والدارسين وجمهرة القراء، بالأدب المقارن وتطبيقاته في الأدب العربي، إلاّ أنّ هذا الاهتمام، لم يصل بعد إلى المستوى المنشود الذي يؤهل الدراسات العربية المقارنة، لأن تقوم بدورها المطلوب في خدمة الأدب العربي القديم والحديث.

ومن هنا انتهى المؤتمر إلى تأكيد ضرورة تشجيع البحث الأدبي المقارن في شتى حقول الأدب العربي، بوصفه منهجاً خاصاً في المعرفة الأدبية، يشترك مع سائر مناهج الحقول الأدبية: كالتاريخ الأدبي، والنقد في منطقة واسعة، وفي المنطق العام، ولكنه يتميز عنها، بما يؤهله لأن يكون فرعاً من فروع المعرفة الأدبية ذا شخصية واضحة، وله منطقة خاصة به، هي منطقة التبادلات، والامتدادات، خارج الحدود المحلية، سواء من ناحية الحدود المحلية، وسواء من ناحية الحدود الجغرافية واللغوية والقومية – وهذا هو الأصل، أم من ناحية الحدود الخاصة بأجناس الإبداع الفني، بوصف ذلك، نوعاً من البحث المكمل.

وقد لاحظ المشاركون في المؤتمر، أن التجربة الأدبية العربية في الماضي والحاضر، تفسح مجالاً كبيراً لدراسات في الأدب المقارن، لأنها كانت وما زالت مبنية على مبدأ الانفتاح الإنساني، والتبادلات الجريئة في الخبرة الفكرية والفنية مع مناطق العالم المختلفة. وكذلك لأن أدبنا العربي، هو – بوجه خاص – حصيلة مركبة لتجربة المجتمع العربي الحديث في مجال التفكير والإبداع من جهة – ولخلاصة التجارب الفنية والإبداعية في عالمنا المعاصر من جهة أخرى. وبهذا الصدد، يمكن أن يكون الأدب المقارن نافعاً، سواء من ناحية الكشف عن اللون القومي الخاص للتجربة الأدبية العربية، أم من ناحية تأكيد بعدها الإنساني

والعالمي، وإضاءة طريق التفاعلات الكبرى المنتظرة في مسيرتها المستقبلية. وقد انتهى المؤتمر إلى اتخاذ التوصيات التالية:

أولاً: انطلاقاً مما كشفت عنه مداولات المؤتمر من الحاجة إلى استمرار الالتقاء بين الباحثين في الأدب العربي المقارن، يدعو المؤتمر إلى:

أ. عقد مؤتمر دوري للأدب العربي المقارن في كل عام، على أن يكون موضوع المؤتمر القادم: **الأدب المقارن: المصطلح والمنهج.**

ب. إنشاء رابطة عربية للأدب المقارن.

ج. إنشاء مركز لدراسات الأدب العربي المقارن، ومجلة بحث تابعة له.

ويدعو المؤتمر جامعة عنابة إلى النظر في عقد هذه الأنشطة في رحابها.

ثانياً: انطلاقاً من دور الجامعات الطبيعي في تشجيع دراسة الأدب المقارن، يدعو المؤتمر جامعات الوطن العربي إلى:

أ. تشجيع تدريس الأدب المقارن في الجامعات العربية وتطوير دراسته.

ب. تسهيل التبادل بين الجامعات العربية في جميع الأمور المتعلقة بالأدب المقارن ولاسيما من ناحية الكتب والدوريات.

ج. تسهيل التعاون بين الجامعات العربية من جهة، والجامعات الأجنبية من جهة أخرى في حقل تحديد المنهج، وغير ذلك من السياسات المتعلقة بالأدب المقارن.

د. تشجيع إيفاد أعضاء الهيئات التدريسية في الجامعات العربية للمشاركة في مؤتمرات الجمعية الدولية للأدب المقارن، والمؤتمرات الدولية الأخرى التي لها صلة بهذا الحقل.

---

* طُرحت (توصية) بشأن ضرورة توسيع الاهتمام بالمقارنات مع (الثقافات السلافية، والألمانية، والصينية، والافريقية) — بعيداً عن السياسة والإديولوجيا، إلاّ أن التوصية، رُفضت من قبل أنصار (الفرانكو — أنجلوفونية)!!!.

ثالثاً: في مجال المشروعات العلمية، رأى المؤتمر، ضرورة إعطاء أولوية للأمور التالية:

أ. إعداد مسح بيليوغرافي للكتابات المتعلقة بالأدب المقارن وتطبيقاته في البلاد العربية.

ب. تشجيع ترجمة الأعمال العالمية المهمة في مجال الأدب المقارن إلى اللغة العربية.

ج. تشجيع تنظيم برنامج لترجمة مختارات مناسبة من الأدب العربي الحديث إلى اللغات الحية، كالإنكليزية والفرنسية.

رابعاً: في مجال البحوث والدراسات، رأى المؤتمر، ضرورة إعطاء أفضلية للدراسات التالية ومثيلاتها:

- العلاقات العالمية بالأدب العربي الحديث.
- تأثير الأدب العربي القديم في الآداب الأخرى.
- صورة العرب في العالم من خلال الآداب الحديثة.
- صورة العالم في الأدب العربي الحديث.

وقرر المشاركون في المؤتمر، توجيه تحية تقدير إلى الرواد الأوائل للدراسات المقارنة في الأدب العربي الحديث: وفي مقدمتهم، روحي الخالدي – الرائد التاريخي للأدب المقارن والدكتور محمد غنيمي هلال – الرائد المنهجي للأدب المقارن، وحجته.

كما اختتم المؤتمر، بمثل ما افتتح به، من شكر للجزائر شعباً وحكومة، ولمدينة عنابة بوجه خاص، وقدر المشاركون في المؤتمر، تقديراً عالياً ما قدمته جامعة عنابة من ضيافة كريمة، ورعاية نبيلة للمؤتمر، ونوهوا تنويهاً خاصاً بجهود الأستاذ عبد المجيد حنون، مدير معهد اللغات والآداب، وجميع المسؤولين عن الإعداد للمؤتمر وتنظيمه.

2. 5: مؤتمر عنابة العربي الأوّل، الجزائر (1984):

كان مؤتمر عنابة الدولي الأوّل – 1983، قد أوصى (بعقد مؤتمر دوري للأدب العربي المقارن في كل عام، على أن يكون موضوع المؤتمر القادم: الأدب المقارن: المصطلح

والمنهج). وهكذا دعت جامعة عنابة إلى هذا المؤتمر الذي انعقد في الفترة من 8 إلى 12 جويليه-تموز، 1984، وقد تم في هذا المؤتمر:

أولاً: إلقاء عدد من البحوث من قبل مختصين وغير مختصين من بلدان عربية مختلفة، وأجنبي واحد، هو — **ميشيل باربو (الصوربون).**

ثانياً: تأسست (الرابطة العربية للأدب المقارن)، لأول مرة بمشاركة ثماني دول عربية ومنظمة التحرير الفلسطينية. وأقر قانون الرابطة الأساسي. وانتخب مكتب الأمانة العامة.

ثالثاً: صدر بيان ختامي باسم المؤتمر، أوصى بقبول دعوة جامعة دمشق، لاستضافة المؤتمر الثاني، على أن يكون موضوعه،(مجالات الأدب المقارن عند العرب:نظرية وتطبيقاً).

وقد ألقيت في مؤتمر عنّابة العربي الأول، البحوث التالية، وفق الترتيب التالي:

1. **عزالدين المناصرة (جامعة قسنطينة):** بيان الأدب المقارن: عالم بلا حدود.
2. **ميشيل باربو (بالفرنسية):** التمييزية والاختيارات المنهجية في التحليل الأدبي.
3. **عبد المجيد حنون (جامعة عنّابة):** محاولة لتحديد مفهوم مصطلح الأدب المقارن.
4. **نسيمة عيلان (جامعة عنّابة):** من أجل مفهوم عربي للأدب المقارن.
5. **جميل نصيف التكريتي (جامعة بغداد):** نحو منهج عربي للأدب المقارن.
6. **بديع محمد جمعة:** قنوات الاتصال بين الأدبين العربي والفارسي.
7. **مختار نويوات (جامعة عنّابة):** الترجمة عامل أساسي في الأدب المقارن.
8. **خالد الكركي (الجامعة الأردنية):** المنهج والمصطلح في المحاولات العربية الأولى في الأدب المقارن.
9. **سالم الحمداني (العراق):** الأدب المقارن عند العرب: المصطلح والمنهج.
10. **فاطمة الصافي (اليمن):** حول مصطلح الأدب المقارن.

11. **عبد الرحيم نصر الله (جامعة اليرموك):** خطة لتدريس الأدب المقارن في جامعة اليرموك — الأردن.

12. **نسيب نشاوي (سوريا):** مصطلح الأدب المقارن في المعجمات العربية.

13. **عصام الخطيب (جامعة الموصل):** طرق وأنواع الاتصال الأدبي، وعلاقتها بالدراسة المقارنة.

— ونلاحظ حول هذا المؤتمر ما يلي:

أولاً: قلة عدد المشاركين من البلدان العربية، رغم تنوع البلدان: الجزائر — فلسطين — مصر — العراق — سوريا — اليمن — ليبيا — الأردن — السودان — فرنسا. ولم تشارك ليبيا والسودان في إلقاء الأبحاث. وقلّ عدد المشاركين الأجانب.

ثانياً: ألقيت الأبحاث باللغة العربية، ما عدا: ميشيل باربو (بالفرنسية)، وعبد الرحيم نصر الله (بالإنجليزية). علماً أن باربو، قدم ملخصاً بالعربية. ثم قدم ترجمة أولية لبحثه تلميذه الجزائري، عمار رجال.

ثالثاً: تمّ انتخاب عبد المجيد حنون (الجزائر) في بداية الجلسات رئيساً للمؤتمر، كذلك تمّ انتخاب (عزالدين المناصرة — جميل نصيف التكريتي — بديع جمعة)، نواباً لرئيس المؤتمر، لإدارة جلسات المؤتمر. وشارك جمهور هام من المثقفين الجزائريين، وأساتذة الجامعات، وطلبة جامعة عنابة في مناقشات المؤتمر، ونوقشت الأبحاث من قبل الجمهور بعمق وجدّية. كما لعبتْ إدارة المؤتمر دوراً متميزاً في التنظيم الإداري الدقيق.

رابعاً: بعض أبحاث المؤتمر، لم يكن في المستوى المطلوب. وبعضها لا علاقة له بالأدب المقارن، ولم يتم شرح المصطلح والمنهج في المدارس الأجنبية المختلفة، لأن عنوان المؤتمر، كان مقتصراً على: المصطلح والمنهج عند العرب.

خامساً: في الحادي عشر من تموز (جويليه) 1984، وفي جامعة عنّابة، اجتمعت **الهيئة التأسيسية للرابطة العربية للأدب المقارن**، حيث ناقشت مشروع قانون الرابطة، وأقرته بعد مناقشة دامت سبع ساعات، كما انتخب مكتب للأمانة العامة، وتم إعلان ذلك رسمياً – في البيان الختامي. وقد وقع على البيان التأسيسي، كل من:

1. عبد المجيد حنون، (جامعة عنّابة) – الجزائر.
2. عزالدين المناصرة، (جامعة قسنطينة) – الجزائر.
3. جميل نصيف التكريتي (جامعة بغداد) – العراق.
4. بديع محمد جمعة (جامعة عين شمس) – مصر.
5. ميشال باربو (جامعة الصوربون) – فرنسا.
6. عصام الخطيب (جامعة الموصل) – العراق.
7. محمد عيلان (الجزائر).
8. نسيب نشاوي (سوريا).
9. عبد الرحيم نصر الله (جامعة اليرموك) – الأردن.
10. فاطمة الصافي (جامعة عدن).
11. نسيمة عيلان (الجزائر).
12. سعيدة هوارة (الجزائر).
13. زهية سعدو (الجزائر).
14. فاطمة شعبان (الجزائر).
15. عمار رجّال (الجزائر).
16. شريط أحمد (الجزائر).
17. المهدي مأمون أبشر (السودان).

18. خالد الكركي (الجامعة الأردنية).

19. بوشعير رشيد (الجزائر).

20. مختار نويرات (الجزائر).

21. عبد الحكيم الأربد (ليبيا).

2. 6: البيان الختامي: (مؤتمر عنابة العربي الأول، 1984):

بدعوة من معهد اللغات والآداب بجامعة عنابة في الجزائر، انعقد المؤتمر العربي للأدب المقارن. وذلك في الفترة من 8 إلى 12 جويليه (تموز) 1984، تنفيذاً لتوصيات المؤتمر الدولي الأول، حول الأدب المقارن عند العرب الذي انعقد بمبادرة من جامعة عنابة خلال الفترة ما بين 14-19 ماي (أيار) 1983. وقد ألقيت في المؤتمر مجموعة من البحوث، حول المنهج والمصطلح في الأدب المقارن عند العرب، خلال سبع جلسات عمل، تعاقبت طيلة الأيام الأربعة الأولى من فترة المؤتمر، وجرت مناقشات حول القضايا التي أثارها الباحثون، ثم عقدت الجلسة الختامية مساء الأربعاء 12 شوال من سنة 1404هـ، الموافق للحادي عشر من جويليه (تموز) 1984م، حيث ناقش المشاركون، مشروع تأسيس الرابطة العربية للأدب المقارن، وأقروا بنودها، وأعلنوا قيام الرابطة العربية للأدب المقارن. وتم اختيار جامعة عناية لتكون مقراً دائماً لها. كما تم **انتخاب أعضاء مكتب الرابطة على النحو التالي:**

1. الأستاذ عبد المجيد حنون (الجزائر) – أميناً عاماً.
2. الدكتور عزالدين المناصرة (جامعة قسنطينة) – أميناً عاماً مساعداً للشؤون العلمية والنشر.
3. الدكتور جميل نصيف التكريتي (العراق) – أمينا عاماً مساعداً للشؤون المالية والإدارية.

4. الدكتور بديع محمد جمعة (مصر) — عضواً.

5. الدكتور خالد الكركي (الأردن) — عضواً.

6. الدكتور عبد الحكيم الأربد (ليبيا) — عضواً احتياطياً.

7. الأستاذة فاطمة الصافي (اليمن الديمقراطية) — عضواً احتياطياً.

وقد أوصى المؤتمرون بما يلي:

أولاً: قبول دعوة جامعة دمشق، لاستضافة المؤتمر الثاني للرابطة — القادم، وتوجيه الشكر العميق على هذه الدعوة.

ثانياً: أن تدور أعمال المؤتمر القادم، حول موضوع: مجالات الأدب المقارن عند العرب — نظرية وتطبيقاً.

ثالثاً: أن يضع المقارنون العرب بالتنسيق مع الرابطة، إمكاناتهم في خدمة تطوير تدريس الأدب المقارن في الجامعات العربية، في مجالات وضع المناهج، ومناقشة الرسائل الجامعية، وعقد المؤتمرات والملتقيات والندوات.

رابعاً: إنّ المشاركين في المؤتمر، إذ يؤكدون على ضرورة تدعيم الرابطة العربية للأدب المقارن، فإنهم يتوجهون إلى الباحثين العرب في هذا الميدان وإلى الجامعات والمؤسسات العربية، بالمبادرة للانضمام إلى عضوية الرابطة، لإغناء هذا المجال من الدراسات، بما يساعد على تعزيز دور الباحث العربي، وزيادة نصيبه، مما ينجز من بحوث. كما يساعد على بلورة مفهوم عربي للأدب المقارن في جانبي النظرية والتطبيق.

خامساً: ضرورة ترجمة عيون الدراسات الأجنبية المقارنة (خصوصاً النظرية) إلى العربية ونشرها، ثم التعريف بأشهر المدارس في الأدب المقارن في العالم.

وقد عبر المؤتمرون عن شكرهم العميق، وتقديرهم الصادق للجهود التي بذلتها جامعة عنابة، ومعهد اللغات والآداب فيها، لما بذلوه من جهد، وما وفروه من إمكانات لإنجاح هذا المؤتمر.

2. 7: المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن: (جامعة دمشق،1986):[1]

أنهت الرابطة العربية للأدب المقارن، مؤتمرها الثاني، مؤخراً في جامعة دمشق، وشارك في أعمال هذا المؤتمر، باحثون من: الجزائر- فلسطين- سوريا- مصر- الأردن- الكويت -السودان- العراق، بالإضافة لحضور ومشاركة **عبد المجيد حنون** -جامعة عنابة- الأمين العام للرابطة العربية للأدب المقارن، و**عزالدين المناصرة** -جامعة قسنطينة- الأمين العام المساعد للرابطة، و**حسام الخطيب** -جامعة دمشق- مسؤول اللجنة التحضيرية للمؤتمر، و**دووي فوكيما**، رئيس الجمعية الدولية للأدب المقارن.وقد قدم خمسة وأربعون بحثاً خلال المؤتمر من كافة أنحاء العالم العربي والأجنبي. وتمثل حضور الولايات المتحدة بالناقد جون إريكسون، وبرسائل تعاطف من هنري ريماك، وفايسشتاين، **ولوحظت كثافة المشاركة من الجامعات السورية والأردنية، بينما لوحظ انعدام مشاركة باحثين من أوروبا الشرقية والاتحاد السوفياتي وافريقيا والصين والبلدان الإسلامية غير العربية وغيرها. وحدثت بعض الإزعاجات الأمنية المقصودة لشخصية ثقافية وأكاديمية رفيعة، شاركتْ في المؤتمر، مما أثار استياء المشاركين في المؤتمر، كما أثار استياء المثقفين السوريين.**

وقد اتخذ مكتب الأمانة العامة للرابطة العربية للأدب المقارن، قراراً بتعيين كل من: حسام الخطيب – جامعة دمشق، ورشا الصباح – جامعة الكويت، في عضوية الأمانة العامة، كما اتخذ المكتب، قراراً ينص على أن يكون محور دراسات المؤتمر الثالث القادم، بعنوان – المذاهب الأدبية وتمثلاتها في الأدب العربي والنقد.

– وفيما يلي النصّ الكامل لكلمة (الأستاذ عبد المجيد حنون – الجزائر)، الأمين العام للرابطة العربية للأدب المقارن، في افتتاح المؤتمر على مدرج جامعة دمشق:

---

(1) نقلاً عن: جريدة النصر الجزائرية – عدد 1986/7/23.

- إنه ليوم سعيد، يومنا هذا الذي نلتقي فيه للمرة الأولى في رحاب جامعة دمشق، لتحقيق حلم طالما راود الكثير منا، حتى بدأ يتحقق منذ ثلاث سنوات، بفضل تكاثف الجهود، وتآزر الطاقات العربية. لقد انعقد المؤتمر العربي الأول للمقارنين العرب سنة 1984 في عنابة، وانعقد المؤتمر الدولي الأول في عنابة عام 1983 - نتيجة لعاملين أساسيين: تحمّس إلى حدّ الرعونة من نخبة بجامعة عنابة، ومؤازرة وتشجيع من بعض الأساتذة العرب الذين سبقونا علماً وخبرة، أذكر منهم: المرحوم الدكتور بدر الدين قاسم الرفاعي (سوريا)، والدكتور ريمون طحان (لبنان)، والدكتور عزالدين المناصرة (فلسطين).

وهكذا بدأ الحلم يتحقق، فأسسنا الرابطة العربية، تجمعاً علمياً لكل العرب الذين تربطهم بالأدب المقارن، اهتمامات علمية، تجمع شملهم، وتعمل على تمتين الصلات والتواصل بينهم، لتوطيد الأدب المقارن في الوطن العربي، بغية فهم أعمق وأدق لأدبنا العربي. ووضعه موضعه الصحيح بين الآداب في العالم، كل ذلك خدمة لأدبنا، وبالتالي خدمة للعرب والعروبة. ودارت أعمال ذلك المؤتمر- إلى جانب التأسيس - حول موضوع الأدب المقارن عند العرب: المصطلح والمنهج، طالب المؤتمرون فيه، ضرورة الوصول إلى توجه أو رؤية عربية في الأدب المقارن، والخروج من المفهوم الكلاسيكي الذي لا يتعدى المركزية الأوروبية، إلاّ ليقع في المركزية الأوروأمريكية، مجبراً إيّانا معاملة أدبنا، بمفهوم أو مفاهيم غريبة عنه، وأحياناً متناقضة معه. كما أحس المساهمون في المؤتمر، بضرورة الحديث عن مجالات الأدب المقارن عند العرب. فكان لإحساسهم ذلك، موضوع مؤتمرنا هذا. وهكذا قامت الرابطة - ممثلة بمكتبها - بعدة نشاطات، فكتب كل من الدكاترة: محمد بديع جمعة، وجميل نصيف التكريتي، وعزالدين المناصرة، وخالد الكركي، مقالات حول الرابطة وتأسيسها ومؤتمرها الأول في العديد من الصحف العربية للتعريف بها، وحض

الأخوة العرب على مؤازتما. كما كاتبت كل الجامعات العربية لإخبارها بنشاطات الرابطة، ومن أجل ربط الصلات بين أعضاء الرابطة، وبقية الأخوة العرب. لقد أصدرت الأمانة العامة، العددين الأول والثاني من نشرة الرابطة العربية للأدب المقارن، متضمنة أخبار الرابطة، وبعض المعلومات والأخبار التي تهم المقارنين، ونأمل أن تتطور هذه النشرة، لتصبح سداسية تأتيها المعلومات والأخبار من كل الأقطار العربية، بوساطة أعضاء الرابطة، لتصبح حلقة وصل بين المقارنين العرب. كما ساهمت الرابطة في الإعداد لهذا المؤتمر الثاني، حيث زرت جامعة دمشق في مطلع السنة الدراسية 85-86، للاتفاق مع اللجنة التنظيمية حول الترتيبات المناسبة. ونظراً للترحاب الذي حظيت به في زيارتي تلك من قِبَل كل من مسؤولي وزارة التعليم العالي الذين التقيت بهم، وتحمسهم الشديد للمؤتمر، واستعدادهم الطيّب، رجعت مطمئن البال، متأكداً من أن المؤتمر الثاني بين أيد حكمت على نفسها بإنجاحه، فكان هذا الإعداد المحكم، وكان هذا الجو الأخوي، وكل ذلك بفضل تفهم المسؤولين في وزارة التعليم العالي، ومؤازرة رئاسة جامعة دمشق، وتفاني اللجنة التحضيرية، وعلى رأسها الدكتور حسام الخطيب، فإلى كل هؤلاء، ونيابة عن الرابطة، أتقدم بخالص الشكر، ومتمنياً لنا جميعاً التوفيق والاستمرارية، لخدمة أدبنا العربي أولاً وثانياً، وبالتالي خدمة الإنسان العربي والإنسانية جمعاء وما ذلك بعزيز على علماء وهبوا أنفسهم للعلم والتقدم.

2. 8: المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن (جامعة دمشق)-1986:[1]

أنهت الرابطة العربية للأدب المقارن، أعمال مؤتمرها الثاني، بتاريخ 1986/7/10 في دمشق بنجاح. وانعقد المؤتمر بدعوة من جامعة دمشق، حيث بلغ مجموع الأبحاث التي

---

1 نقلاً عن: مجلة الحرية، دمشق، 1986/7/20.

قدمت للمؤتمر 45 بحثاً، نوقشت من قبل جمهور المهتمين، وتميز النقاش بروح عالية من الجدية. وشارك في أعمال المؤتمر، **البروفيسور فوكيما، رئيس الجمعية الدولية للأدب المقارن**. وشارك مقارنون من الجزائر، والسودان، والأردن، العراق، مصر، الكويت، فلسطين، والولايات المتحدة الأمريكية، وهولندا، إضافة لباحثين من مختلف الجامعات السورية. **وشارك من فلسطين، الشاعر الفلسطيني عزالدين المناصرة (جامعة قسنطينة)، الأمين العام المساعد للرابطة العربية للأدب المقارن** الذي ألقى محاضرته في المثاقفة والنقد الثقافي، بعنوان: **تفاعل المراكز والأطراف: (الإحساس بالعالم، والتلذذ بالتبعية)**، لاقت صدى طيباً. كما ترأس المناصرة **جلسة النقاش الختامية** في اليوم الأخير، حيث ناقش المناصرة، محاضرات الدكاترة: حسام الخطيب، أمينة رشيد،جميل نصيف التكريتي. واتخذ **مكتب الأمانة العامة** للرابطة المنتخب في المؤتمر الأول، (عبد المجيد حنون – عزالدين المناصرة – جميل التكريتي – خالد الكركي)، قراراً بانتخاب: حسام الخطيب (جامعة دمشق)، ورشا الصباح (جامعة الكويت)، عضوين في مكتب الأمانة العامة. ومن الجدير بالذكر أن القانون الأساسي، ينص على انتخابات كل أربع سنوات. والمعروف أن الرابطة العربية للأدب المقارن، عقدت مؤتمرها الأول في الجزائر، عام 1984، كذلك فإن مقرها الدائم، هو الجزائر. – **ومن بين الذين شاركوا في أعمال المؤتمر، الدكاترة: صلاح جرار، خالد الكركي، محمد شاهين، محمد الخزعلي، إبراهيم الداود، يوسف أبو العدوس، علي الشرع من (الأردن). والدكاترة: الرشيد بو الشعير من (الجزائر)، وفاطمة القاسم شداد من (السودان)، وأمينة رشيد، وسيد البحراوي من (مصر)، وجون إريكسون، ومايكل ضاهر من (الولايات المتحدة). ومن الجامعات السورية، شارك كل من الدكاترة: حسام الخطيب، بثينة شعبان، فهد عكام، محمد رضوان الداية، ليلى المالح، عادل عبدالله، جمال**

شحيد، فؤاد مرعي، فايز الداية، زياد محبك، سليمان أحمد، عبد النبي اصطيف، نسيب نشاوي... وغيرهم.

2. 9: الجمعية العالمية للأدب المقارن: المؤتمر الحادي عشر، (باريس)، 1985:

- في العشرين من أغسطس 1985، انعقد (المؤتمر الحادي عشر للجمعية الدولية للأدب المقارن) في جامعة الصوربون بباريس، وقد تأسست الجمعية العالمية للأدب المقارن - A.I.L.C التي تضم في عضويتها 2500 عضواً من كافة أنحاء العالم، تأسست عام 1955 في المؤتمر الأول في البندقية بإيطاليا. ثم عقدت المؤتمرات التالية: الولايات المتحدة (1958)، هولندا (1961)، يوغوسلافيا (1967)، بوردو – فرنسا (1970)، مونتريال – كندا (1973)، بودابست – هنغاريا (1976)، النمسا (1979)، نيويورك (1982)، والمؤتمر الحادي عشر في الصوربون – باريس (أغسطس، 1985).

- حضر المؤتمر، وشارك في أعماله – **14 مقارناً عربياً من: مصر، العراق، سوريا، الجزائر، لبنان، فلسطين،** كما شارك في أعماله، كبار النقاد العالميين من أمثال: **رينيه ويلك، ڤايسشتاين، إتيامبل، بالاشوف، فوكيما، فايدا،** آنا بلاكيان، كوداما، **كانديدو، براور...** الخ. أما من العرب، فقد شارك فيه كل من: **(أمينة رشيد، أحمد درويش، سيّد البحراوي، أحمد عتمان، هيام أبو النجا، عزيزة سليمان، فاطمة موسى، منى أبو سنة، مجدي يوسف (من مصر). وجمال شحيد (سوريا)، فريال جبوري غزول (العراق)، عبد المجيد حنون (الجزائر)، صبحي حبشي (لبنان)، عزالدين المناصرة (فلسطين).** وقد ألقيت محاضرات، لا تحصى في شتى مناحي الأدب المقارن، ومن الاتجاهات كافة، وكان الصراع واضحاً بين المنهج الفرنسي والمنهج الأمريكي. لكن الخطأ الأول الذي اقترفه منظمو

البرنامج، هو الارتباك الواضح في توزيع المحاضرات على القاعات، ففي وقت واحد كانت – 12 قاعة من قاعات جامعة الصوربون، مشغولة بمحاضرات متنوعة، وعليك أن تختار – بطبيعة الحال – واحدة منها، أو أن تستمع لأجزاء من محاضرات، هنا وهنالـــك. فـــالمحور الواحد يضم عشرات المحاضرات، وهذا ما خلق ارتباكاً واضحاً. مثلاً: تم توقيـــت بعـــض المحاضرات العربية في نفس الوقت الذي يلقي فيه، رينيه ويليك، محاضرته في قاعة أخـــرى، والكل، كما هو معروف، يريد سماع رينيه ويليك، مما جعل جمهـــور القاعـــة العربيـــة، ينسحب بالتدريج، ولا أبالغ حين أقول: لقد كنا في القاعة ثمانية من العرب، وكان أجنبي واحد، هم كل جمهور بعض المحاضرات العربية. وهذا للحق – لم يكن له علاقـــة بأهميـــة المحاضرة أو ضعفها، لأن محاضرات أجنبية أخرى هامة، كانت بلا جمهور أيضاً. لهذا سيطر سوء التوزيع والتوقيت والمكان في البرامج، فجاءت الفائدة ... قليلة.

ثم لوحظ أن **الفرنسية والإنجليزية**، هما اللغتان اللتان استعملتا في معظم المحاضـــرات، ومع هذا لاحظتُ ذلك الإصرار العنيف من محاضر ألماني على الإلقاء بلغتـــه، وتم تقـــديم ملخص بالإنجليزية لمحاضرته، من قبل رئيس الجلسة. عربي واحد أصر على إلقاء محاضـــرته باللغة العربية، هو **عبد المجيد حنون من الجزائر، مع أنه يتقن الفرنسية إتقاناً تامـــاً**. قـــد تكون – اللغة – في مثل هذه المؤتمرات، تشكّل عائقاً أمام التواصل مع الآخـــرين. لكـــن العرب الحاضرين، كانوا يعرفون اللغات التالية: **الفرنســـية – الإنجليزيـــة – الألمانيـــة – البلغارية – اليونانية**. كذلك لاحظت اهتماماً أجنبياً بالأدب العربي القديم من قبل بعـــض الفرنسيين والروس، حيث ألقى بعضهم، محاضرات في هذا الجانب، أبرزهم – **كودلين** – من الاتحاد السوفياتي. ولكن حتى لا نتوهم كثيراً: لم نجد أي اهتمام من قبـــل الأجانـــب بالأدب العربي الحديث. وأراهن أنهم – باستثناء قلّة، لا تتجاوز أصابع اليد الواحـــدة – لم يسمعوا بأي شاعر عربي حديث. وقد تمثلت مظاهر – الغربـــة الروحيـــة – للمجموعـــة العربية في المؤتمر في الظواهر التالية:

أولاً: بعض ظواهر الأنانية الفردية، وكانت تمارس في السرّ — عادة: بعض العرب، نقل الخلافات العربية إلى المؤتمر. وبعضهم لم يتحدث إلاّ عن أهمية محاضرته!!، والنقاش (الهام) الوهمي الذي أثارته!!، حتى لو، كان الواقع الفعلي، يقول عكس ذلك. بينما يتجاهل بعضهم محاضرات زملائهم، فلا يحضرها. وإذا ذكرت إيجابياتها، أشاح بوجهه، رغم أن هذا البعض، لم يسمع كلمة واحدة منها. والأخطر من ذلك أن البعض، أقام علاقات شخصية منفعية في الكواليس مع بعض المتنفذين في إدارة المؤتمر، حتى لو كانت هذه المصالح والمنافع الشخصية، ضد المصلحة العربية العامة، وضد الأدب العربي!!.

ثانياً: ضعف الخبرة التنظيمية لدى المجموعة العربية في مثل هذه المؤتمرات. حيث (بلع بعضهم، مسألة أن المؤتمر (أدبي خالص أولاً وأخيراً)، ولا علاقة له بالسياسة من قريب أو بعيد. حتى إذا جاءت مناقشات الجلسة الختامية للمؤتمر، اكتشفنا أن ما يطفو على السطح، هو (الأدب)، أما في الكواليس، بل وفي العلن، فقد تم النقاش، وفق حسابات سياسية دقيقة. فالعرب في مثل هذه المؤتمرات، يصابون بهلع واضح خوفاً من الاتهام وضبطهم يتعاطون السياسة، أو ضبطهم يتعاطفون مع فلسطين، بينما نجد أنّ الآخرين يمارسون الأدب والسياسة، وفق معادلة واقعية. فقرارات الجمعية الدولية، والنقاشات التي دارت في الجلسة الختامية للمؤتمر، كانت سياسية تماماً، كذلك انتخاب مكتب الرابطة، كان انتخاباً سياسياً مع بعض البهارات الأدبية.

ثالثاً: في مثل هذه المؤتمرات، تكون إقامة العلاقات والتحرك بين الوفود، أمراً أساسياً، ولم يفعل العرب ذلك إلاّ بالصدفة، حيث يجيء القليل من الآخرين ليتعرفوا علينا. والبعض منا ظنّ أن الفرنسيين من معارفنا، سيقدمون لنا مساعدات في بعض

المجالات، ولكن الواقع دلل على عكس ذلك، فقد كان الأحرى بنا أن نبحث عن حلفائنا الحقيقيين.

رابعاً: تقدمنا – كمجموعة عربية – بعريضة احتجاجية إلى إدارة المؤتمر من أجل تغيير البرنامج الذي قدّم العرب بطريقة استفزازية، فهناك ثلاث جلسات يرأسها إسرائيليون، وأعضاؤها من العرب، أو كأنْ يشارك إسرائيلي وعربي في جلسة واحدة. سألتني الدكتورة أمينة رشيد: هل نقاطع المؤتمر ككل في حالة عدم استجابة إدارة المؤتمر لتغيير البرنامج؟؟ قلت لها: لننفذ أولاً الخطوة الأولى، وهي تقديم العريضة الاحتجاجية، ثم نرى الخطوة التالية، إذا ما أصرّوا على رفض عريضتنا. فالخطوة التالية، هي إفهامهم أننا نقاطع البرنامج، وليس المؤتمر، وهناك فارق واضح. أما الخطوة الثالثة، فهي مقاطعة المؤتمر، رغم أنني لست من أنصار المقاطعة، لأنها ستظهرنا بمظهر الضعف. وقد كانت أمينة وبعض الزملاء العرب، جاهزين لقرار مقاطعة المؤتمر في حالة عدم الاستجابة للعريضة التي تطالب بتغيير البرنامج. وكنت في داخلي، أتمنى أن لا يصل الأمر بنا لقرار مقاطعة المؤتمر، فلم أكن خائفاً من خوض معركة المقاطعة، لأنني في الواقع، أستطيع مواجهتهم، بل وفضحهم عبر الوسائل الأوروبية نفسها. بل كنت خائفاً من مواقف الأشقاء العرب. كنت خائفاً من تقاعس بعض العرب، بحيث تنفذ الإدارة من خلال تقاعس البعض، وتعتبر قرارنا مجرد وجهة نظر غير مكتملة. ولهذا قلت لأمينة أمام بعض العرب: أرجو أن لا نضطر لقرار المقاطعة، ولكن إذا وصل الأمر إلى ذلك الحدّ، واضطررت أن أقاطع المؤتمر – وحدي – فسأفعل. كان الهدف من العريضة أن نفرض تقليداً ثقافياً جديداً على مكتب الرابطة. فادعاءات مكتب الإدارة من أن وضع الإسرائيليين والعرب في جلسات واحدة، جاء صدفة، أمر لا يصدقه أي عقل!. ولنقل بصراحة:

تمت حالات تردد في التوقيع على العريضة، (حالتان)، ثم تم إقناعهما، فوقّعا، ولكن لم نكن نستطيع المراهنة على - الجميع - في حالة إقرار المقاطعة للمؤتمر. لقد لاحظت أن الحماس قليل، بحيث أن بعض العرب، كان يخاف من قرار المقاطعة، لأن محاضرته لن تلقى في (مؤتمر عالمي) كهذا. وهذا الأمر كان أهم لديهم من قرار المقاطعة. والحكاية بدأت كالتالي: اتصلت هاتفياً بغالي شكري في باريس الذي أخبرني - قبل بداية المؤتمر، أن أمينة رشيد، وسيد البحراوي، يبحثان عني، وقد كانا يقيمان في باريس، فقلت له: إنني أعرفهما كناقدين، ولكن لم يسبق لي أن تعرفت إليهما. قال لي: إنّ الأمر يتعلق بمؤتمر الأدب المقارن الذي جئت لحضوره. وليس لدي علم بالتفاصيل، وأنا مسافر غداً إلى مصر، ولهذا سأجمعك الليلة بهما، وتتفاهم معهما. ذهبت أولاً إلى الصوربون، وسجلت حضوري رسمياً، ثم التقيت بأمينة رشيد، وسيّد، وغالي، واستغرق التعارف أقل من دقائق، قبل أن نبدأ بمناقشة الأمر من جميع وجوهه، فالأمر يتعلق ببرنامج المؤتمر المطبوع: ثلاث جلسات يرأسها إسرائيليون، أو شارك فيها إسرائيليون، (وعرب من: مصر - سوريا - الجزائر). فهل يعقل أن يكون رئيس الجلسة إسرائيلياً من تل أبيب، ويتلوه مباشرة جمال شحيد (من دمشق)، مثلاً. ويكون الأمر قد جاء بالصدفة!!. أما بحوث الإسرائيليين، فقد كان بعضها غريباً عجيباً، مثل: فيكتور هيجو في الثقافة الإسرائيلية، وحين تسمع البحث بتفاصيله، تجد أن هذا العنوان الموضوعي ظاهرياً، يحمل لغماً في داخله، فخلاصته توحي بعنوان آخر، وهو (فيكتور هيجو في إسرائيل)، ونحن لا نستطيع أن نطالب بإلغاء مثل هذه البحوث، فهذا ليس من حقنا، وإن كان من حقنا أن ننتقد بشدة أكاذيب هذه البحوث. أما المسألة الأولى، فلا يمكن السكوت عليها. اتفقنا أنا وأمينة وسيد أن نقدم عريضة احتجاج، على أن

توقع من كل المجموعة العربية. وفي اليوم الأول التقينا وطرحنا مشروع العريضة على المجموعة العربية، وحدث بعض التردد، ولكننا في النهاية، حصلنا على تواقيع أل — 14 — عربياً، بفضل حماس أمينة وسيّد، وفريال غزول ومجدي يوسف وغيرهم. لقد كان هدف إدارة المؤتمر أن تقوم بتمرير المسألة السياسية تحت شعارات العلمية والموضوعية، ثم تخرج أجهزة الإعلام الدولية، لتقول: إن عرباً وإسرائيليين قد اجتمعوا معاً وناقشوا قضايا واحدة. وأثناء مناقشة المجموعة العربية للعريضة، قدمت من قبل البعض، الملاحظات التالية:

1. عضوية الجمعية الدولية، هي عضوية فردية، ولا تمثل حكومات.
2. طبيعة المحاور تقتضي مشاركة إسرائيليين وعرب في جلسات مشتركة.
3. هذا المؤتمر دولي، مثله مثل الجمعية العامة للأمم المتحدة، ولا يحق لنا أن نطالب بطرد الإسرائيليين، كما قال بعض العرب.
4. سيوجه المؤتمر لنا، تهمة (تسييس الأدب) مع أن المؤتمر سياسي بالفعل.

— وكان الرد واضحاً: نحن لم نطالب في العريضة بطرد الإسرائيليين من الجمعية الدولية، رغم أنهم كأكاديميين، يستحقون الطرد، لأنهم يؤيدون الاحتلال، وينتمون لدولة استعمارية. وإذا كانت عضوية الرابطة، فردية، فلماذا تضع الجمعية برنامجاً يوحي بلقاءات سياسية بين حساسايات معروفة مسبقاً لدى الإدارة. وكانت إدارة المؤتمر، هي التي بدأت بتسييس الأدب، بل إنّ عريضتنا توحي بذلك. والأهم من ذلك، نحن لم نهدد بمقاطعة جلسات المؤتمر، فمطلبنا بسيط، هو تغيير هذا البرنامج الاستفزازي، فكيف نجلس مع الإسرائيليين، وهم لا يعترفون بجامعات الأرض المحتلة، بل هم يوافقون سياسة حكومتهم في اضطهاد الجامعات الفلسطينية في الأرض المحتلة، وإغلاقها عشرات المرات. فهل يمكن الجلوس مع هؤلاء باسم العلم، أي علم هذا الذي يزيف الحقائق؟؟. وبعد هذه النقاشات،

وقع – 14 عربياً، تراوحت مواقفهم في البداية: الحماس التام أو التردد، فقد كان الحماس الرائع من مصر، وكان التردد القليل من مصر أيضاً. ولن أنسى كلام السيّدة الرائعة الدكتورة هيام أبو النجا من جامعة عين شمس التي قالت، وهي توقع العريضة: نعم سأوقع. لقد طردناهم من جامعة عين شمس، حيث جاءوا للقائنا تحت ستار العلم. وفيما يلي النصّ الحرفي للعريضة:

(طالما أن إسرائيل ترفض:

أولاً: الانسحاب من الأراضي العربية المحتلة.

ثانياً: الاعتراف بحقوق الشعب الفلسطيني.

ثالثاً: احترام الحريات التعليمية، وحرية البحث في الجامعات العربية في الأرض المحتلة في جامعات: بيرزيت – النجاح – بيت لحم – الخليل – جامعة غزة الإسلامية... فإن الباحثين وأساتذة الجامعات العرب المشاركين في المؤتمر، لن يقبلوا بأي مشاركة في أعمال جماعية مع إسرائيليين، في إطار أية لقاءات إقليمية أو دولية).

ثم قدمت العريضة للبروفيسور – دانييل باجو – مدير إدارة المؤتمر الحادي عشر، وواضع البرنامج، الذي قال إنه سيبحث الأمر مع مكتب المؤتمر، واشترطنا عليه الرد قبل بدء المحاضرة الأولى. لكن المسيو باجو، جاءنا صباح اليوم التالي، فاعتذر أولاً عن غضبه في اليوم السابق، وقال إنّ السبب ليس عريضتنا، بل شعوره بالإرهاق من العمل. وأبلغنا أن مكتب المؤتمر، اجتمع وناقش المسألة، واعترف بحساسية المسألة. وقرر تغيير البرنامج فوراً، وهذا ما حدث بالفعل. صحيح أنه ليس بالسياسة وحدها، يمكن للمثقفين العرب أن يحققوا ذاتهم في مثل هذه المؤتمرات، بل من خلال الإبداع الثقافي في نوعية المحاضرات، والمشاركة في النقاش، ولكن ليس بالأدب وحده، تتم مثل هذه المؤتمرات.

في نهاية اجتماع الجمعية العامة للمؤتمر، وقف البروفيسور الإسرائيلي - بن بورات - يتهجم على (الذين رفضوا الجلوس معه). ونسي أنه نفسه - بروفسور الاحتلال. ولكن رئيس المؤتمر: **ڤايدا - من بودابست، وهو يهودي أيضاً**، وجه كلاماً نابياً لبروفسور الاحتلال، فأسكته، لأنه كان على علم بالتفاصيل. وفي اجتماع الجمعية العامة، **لم يتفق الحاضرون على قرار بشأن الحريات العامة في جنوب إفريقيا!!**. أما الذين وكلناهم من العرب بالحديث نيابة عن المجموعة العربية، فقد استبدلوا (**فلسطين**)، بمصطلح جديد، اسمه (**الشرق الأوسط**)، خوفاً من أن نتهم بالسياسة، كما هي عقدة بعض المثقفين العرب(العقلانيين جداً). وهكذا تأجل البت في قضية الحريات إلى المؤتمر القادم. وفوجئنا مرة أخرى، حين تم ترشيح: سنغور وسيزار - لجائزة نوبل، وتمت الموافقة عليه بالإجماع في أقل من دقيقة(*).وبعد ذلك يصر بعض العرب على فصل السياسة عن الأدب. واتفق المؤتمر على عقد المؤتمر القادم في ميونخ بألمانيا الغربية عام 1988، حيث سيشرف عليه البروفيسور - براور. كذلك انتخب الهولندي، **فوكيما- رئيساً جديداً للجمعية الدولية**.

- كانت باريس - بعد خمسة أيام - جميلة بنهرها ومعمارها وبشرها المتعددي الجنسيات في شارع أل (سان ميشيل)، ومقاهي الصوربون، والحي اللاتيني، فتفرقنا نكتشف كل هذا الجمال.

2. 10: المؤتمر الثالث للرابطة العربية للأدب المقارن: بجامعة مراكش 5، 6، 7 أكتوبر 1989 - المغرب:

الموضوع: **الاتجاهات الأدبية وتجلياتها في الأدب العربي:**

---

* جرت محاولة شبه سرّية لترشيح الشاعرين: (عزالدين المناصرة، ومحمود درويش) لجائزة نوبل للآداب في كواليس المؤتمر، إلاّ أن هذه المحاولة، فشلت، بسبب عدم القدرة العربية على تحصيل العدد المطلوب للترشيح. لهذا تمّ من قبل المؤتمر، ترشيح الشاعرين الفرانكوفونيين: سنغور، وإيميه سيزار، لجائزة نوبل، ... رسمياً.

المحور الأول: العلاقات:

العلاقة بين اتجاهات الأدب العربي الحديث، والاتجاهات العامة للأدب العربي القديم (يمكن تناول الاتجاهات العامة، أو تخصيص الاتجاهات الفكرية، أو الفنية، الذوقية).

المحور الثاني: التيارات:

- ما هي الاتجاهات الرئيسية في الأدب العربي الحديث، وهل لها حدود ومدارس أدبية متبلورة؟
- الواقعية العربية والواقعية الغربية، أوجه التلاقي، وأوجه الافتراق.
- هل هناك بوادر اتجاهات نوعية، تنبثق من خصوصية تراثنا الأدبي أو واقعنا، وتضيف جديداً إلى المذاهب العالمية الراهنة.
- نجيب محفوظ، هل يشكل أدبه اتجاهاً متميزاً،وما هي حدوده التراثية؟ المحلية؟ العالمية؟
- المذاهب الأدبية الكبرى في العالم، كيف يجري تمثلها في الأدب العربي الحديث؟، وما هو الشيء الخاص في تجربتها العربية؟
- الرومانسية (الرومانتيكية) في الشعر العربي، إلى أي مدى تستمر اليوم؟
- الوعي اللساني الحديث، هل سيؤثر في عملية الإبداع، وبأي اتجاه؟
- الاستقبالية العربية للمذاهب الأدبية الغربية.

المحور الثالث: (الأدب العربي المقارن)

- تطورات جديدة في الأدب العربي المقارن.
- تقارير عن وضع الأدب المقارن في الجامعات العربية.
- نظرات في بواكير الأدب العربي المقارن.
- بيبلوغرافيا الأدب العربي المقارن.

- من أعلام الأدب العربي المقارن.

2. 11: المؤتمر الثالث للرابطة العربية للأدب المقارن – مراكش، المغرب (1989): (البيان الختامي)

عقدت الرابطة العربية للأدب المقارن، أعمال مؤتمرها الثالث، على مدى ثلاثة أيام في الفترة من 5-7 أكتوبر 1989، بدعوة من جامعة مراكش (القاضي عياض) بالمغرب الشقيق. وشارك فيه باحثون مقارنون من الأقطار العربية الآتية: **المغرب – الجزائر – فلسطين – العراق – الأردن – السعودية – الكويت – سوريا – جمهورية اليمن العربية**. وقد كان المحور الرئيس للمؤتمر، هو: (التيارات الأدبية وتجلياتها في الأدب العربي الحديث)، حيث تناولت البحوث المقدمة، جوانب مهمّة متنوّعة ذات علاقة وثيقة، بتفاعل الأدب العربي مع الآداب الأخرى، وسادت المناقشات الروح العلمية الإيجابية الصريحة.

كما اجتمعت الجمعية وأقرّت عدداً من التعديلات في القانون الأساسي للرابطة، وقبلت عدداً من الأعضاء الجدد. كما استعرضت الجمعية العامة، المحاور المقترحة للمؤتمر القادم، وهي:

1. قضية التأثير والتأثر بين الأدب العربي والآداب الأخرى.
2. الأدب العربي في كتابات المستشرقين.
3. دور الترجمة كوسيط في بحوث الأدب المقارن.

على أن يقوم مكتب الأمانة العامة الجديد، باختيار أحد هذه المحاور لاحقاً.

وتطرقت الجمعية العامة إلى مكان انعقاد المؤتمر القادم، ضمن الاحتمالات الآتية:

1. جامعة اليرموك (الأردن). 2. جامعة أربيل (العراق). 3. جامعة أم القرى (السعودية).

4. جامعة الكويت (الكويت). وتركت الجمعية العامة – لمجلس الأمانة العامة، مهمّة تحديد المكان، وفق الاتصالات اللاحقة مع هذه الجامعات. ثم انتخبت الجمعية العامة، مكتب الأمانة العامة الجديد على النحو التالي:

1. **عبد المجيد حنون** (جامعة عنابة): أميناً عاماً.

2. د. **عزالدين المناصرة** (جامعة تلمسان) بالجزائر، أميناً عاماً مساعداً للشؤون العلمية والنشر، (وناطقاً باسم الرابطة).

3. د. **جميل نصيف التكريتي** (العراق – جامعة بغداد) – أميناً عاماً مساعداً للشؤون الإدارية.

4. د. **سعيد علّوش** (جامعة الرباط)، عضواً لشؤون الجمعيات.

5. د. **حسام الخطيب** (سوريا – جامعة دمشق) – أميناً عاماً مساعدا.[1]

6. د. **يوسف بكّار** (الأردن – جامعة اليرموك)، عضواً لشؤون الجامعات العربية.

7. د. **رشا الصباح** (الكويت – جامعة الكويت)، عضواً للشؤون المالية.

8. د. **أمينة رشيد** (مصر – جامعة القاهرة)، عضواً لشؤون الجامعات الأجنبية.

كذلك تمّ انتخاب عضوي (احتياط) في مكتب الأمانة، هما: د. **عدنان وزّان** (السعودية – جامعة أم القرى)، و د. **عبد الله المقالح**، (الجمهورية العربية اليمنية – جامعة صنعاء). وقد أوصى المؤتمر، ببحث موضوع الفصل بين المقر الدائم للرابطة، ومقر أمانتها العامة في المؤتمر المقبل.

---

(1) اعترضتْ الجمعيةُ العامة على تعيين حسام الخطيب، أميناً عاماً مساعداً، لأنه لم يشارك في مؤتمر مراكش، لكن عبد المجيد حنّون، وعزالدين المناصرة، اعتمدا على البند الخاص بحق التوكيل، حسب القانون، وأقنعا المؤتمر بصحة ذلك قانونياً. وطُرح اقتراح غير منطقي، هو أنْ يكون جميع أعضاء المكتب – أمناء مساعدين، لكن الاقتراح، تعرّض للنقد الشديد!!.

- هذا وقد وجّه المؤتمر، الشكر الجزيل، للمغرب الشقيق، ممثلاً بجامعة مراكش (القاضي عياض) التي استضافت المؤتمر. وخصّ بالشكر السيّد رئيس جامعة مراكش، والسيّد عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية فيها، والسيد رئيس شعبة اللغة العربية وآدابها، رئيس اللجنة التحضيرية للمؤتمر. كذلك الشكر الخاص لأهلنا في مدينة مراكش العريقة الذين قدموا للمؤتمرين، كافة أنواع الرعاية والدفء الأخوي وكرم الضيافة.

هوامش (مؤتمرات):

1. نشرت معظم أعمال مؤتمر المنيا في عددي مجلة (فصول) المصرية، عام 1983.
2. كنا قد خططنا لعرض شامل لكل بحوث مؤتمر عنابة الدولي الأول، ولكن هذه الأبحاث نُشرتْ في كتاب مستقل، بعنوان: أعمال الملتقى الدولي حول الأدب المقارن عند العرب – منشورات ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، جوان، 1985، ويشمل قسم محاضرات اللغة العربية على – 372 صفحة، أما اللغات الأجنبية، فيشمل (165 صفحة).
3. تشكلت لجنة صياغة البيان الختامي، لمؤتمر عنابة الدولي الأول عام 1983، من الأساتذة: (مختار نويوات – عبد المجيد حنون – نسيمة عيلان – محمد عيلان – عبد القادر بوزيدة (الجزائر) و: محمود صبح، وحسام الخطيب، وجعفر ماجد. وغديرة عامر – بدر الدين قاسم الرفاعي – ريمون طحان – هاري نوريس – بيار برونيل – ميشيل باربو – ندى طوميش – عزالدين المناصرة). وقد أقر البيان الختامي في 1983/5/19.
4. كانت الدعوات لمؤتمرات الرابطة شخصية، ورسمية، رغم أنها راعت تمثيل معظم الجامعات العربية من الناحية الرمزية. وقد نوقشت هذه المسألة طويلاً، بحيث لا تصطدم الدعوات مع الجهات الحكومية، ولا تخضع لها. لهذا تمّ توجيه دعوات إلى جامعات رسمية، وإلى أساتذة بصفتهم الشخصية.
5. تشكلت لجنة صياغة البيان الختامي، المنتخبة من الجمعية العامة في مؤتمر مراكش من الأستاذين:
   1. د. عزالدين المناصرة (رئيساً) – جامعة تلمسان/ الجزائر.
   2. د. إبراهيم السعافين (مقرراً) – جامعة اليرموك/ الأردن.

6. ساهمتُ في مؤتمر عنابة العربي الأول (1984) بمحاضرتي التي كانت في جلسة افتتاح المؤتمر: (بيان الأدب المقارن: عالم بلا حدود)، وقد واجهت نقاشاً عاصفاً استغرق الجلسة الصباحية بكاملها تقريباً: تقول صحيفة (النصر) الجزائرية اليومية: (غير أن مجموع ما قدم خلال اليومين الأولين من محاضرات ومداخلات، لم يتفق حول تحديد المصطلح والمنهج، باستثناء ما طرحته محاضرة عزالدين المناصرة من فلسطين، حيث استطاع الدكتور المناصرة، بمنهجية عالية أن ينجو من رفاقه، وبفضل تقديم معطيات مقنعة، بعيداً عن الأحكام العاطفية، وبعيداً عن الإقليمية). (انظر: سمير رايس: جريدة النصر بتاريخ1984/7/15). كما ساهمتُ مساهمة أساسية في إدارة جلسات المؤتمر كنائب للرئيس. كذلك ساهمت في إقرار القانون الأساسي للرابطة العربية للأدب المقارن. كما قمت بصياغة البيان الختامي للمؤتمر مع الزميل الدكتور خالد الكركي (الأردن)، وقد ووفق بالإجماع على هذا البيان. كما نشرت مقاطع طويلة من محاضرتي في الصحافة العربية. ثم نشرتها مجلة (الحرية) الفلسطينية بالكامل بتاريخ – 1984/9/23، ثم أعادت نشر هذه المحاضرة– الجمعية الثقافية (حوار) بالجزائر في كراس مستقل.

7. صادف في نفس اليوم الذي قُدّمت فيه عريضة الاحتجاج لإدارة المؤتمر الحادي عشر للجمعية الدولية للأدب المقارن، باريس، 1985، صادف أن شاعراً فلسطينياً وروائياً إسرائيلياً، التقيا في نفس اليوم في ندوة علنية برعاية اليونسكو في باريس، وقد سبب لي ذلك إحراجاً!!!. ثم تسببت لي عريضة الاحتجاج هذه، بمشاكل لاحقة في قسنطينة بالجزائر.

ثالثاً: مجلاّت الأدب المقارن: أعداد خاصّة، (1966–1983):

مع انتشار الاهتمام في الوطن العربي بالأدب المقارن، ازداد هذا الاهتمام عملياً خارج الجامعات، وخارج الكتب الجامعية، حيث أصدرت المجلات الثقافية، أعداداً خاصة بالأدب المقارن. فقد صدرت مجلة خاصة بالأدب المقارن في الستينات في الجزائر، وصدر عددان خاصّان بالأدب المقارن من مجلة أخرى في الثمانينات في القاهرة، وقد لعبت هذه الأعداد من المجلات، دوراً هاماً في زيادة الاهتمام بالأدب المقارن، وهذه المجلات هي:

1. مجلة (دفاتر الأدب المقارن) الجزائرية (باللغة الفرنسية): وقد صدر منها ثلاثة أعداد في سنوات 1966-1967-1968م.

2. مجلة (المعرفة) السورية: وقد صدر منها عدد خاص بالأدب المقارن، سنة 1978.

3. مجلة (عالم الفكر) الكويتية: وقد صدر منها عدد خاص بالأدب المقارن سنة 1980.

4. مجلة (أ) بالعربية: وقد صدر منها خمسة أعداد في الأدب المقارن، وتصدرها الجامعة الأمريكية بالقاهرة في الثمانينات.

5. مجلة (فصول) المصرية: وقد أصدرت عددين خاصين بالأدب المقارن، سنة 1983.

ونقوم هنا بعرض لأهم ما ورد في هذه المجلات:

3. 1: دفاتر الأدب المقارن - الجزائرية (بالفرنسية)[1]

صدر العدد الأول من هذه المجلة عام 1966، كما صدر العدد الثاني عام 1967، وصدر العدد الثالث والأخير عام 1968، وجميعها باللغة الفرنسية. كانت تشرف على تحريرها مجموعة من الأساتذة هم: جمال الدين بن شيخ - سعد الدين بن شنب - ابن عمر - محمد الصالح دمبري - علي الأكحل - ل. بورتييه - أ. فالتر. ويساعدهم: م. س. بنايي - ج هور. وكان من لجنة العدد الأول، عبد الله شريط، وحماة، وبن عمر. أما المشرف العام، فهو جمال الدين بن شيخ. وفيما يلي نستعرض، بعض ما ورد في العدد الأول: لقد نشر العدد الأول مجموعة من الدراسات منها:

1. المصادر العربية ل (بورخيس).

2. حول كتاب الرجال النمور لجان جيرودو.

3. المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية لدانتي.[2]

4. الجاحظ والأدب المقارن.

5. مدخل إلى منهج بول فاليري.

أما العدد الثاني من المجلة، فقد اشتمل على بعض الدراسات، منها:

1. نشأة أسطورة صلاح الدين عند الإيطاليين.

2. موضوع الديك الوحشي ووصوله إلى ليوباردي.

3. التقليد الفرنسي والتأثير الاسباني الموري في (زايد) لمدام دي لافاييت.

4. التاريخ والإبداع في غونزالف قرطبة لفلوريان.

5. ببليوغرافيا الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية.

ومن مواد العدد الثالث ما يلي:

1. هل أحب الأمير عبد القادر، سيدة فرنسية (رأي في قصيدة)؟

2. صورة المناظر الجزائرية – دراسة في الخيال في إحدى قصص رواية (المنفى والمملكة).

3. العاطفة الدينية في مؤلفات جان عميروش.

4. رسم طريق البطل في مؤلفات مولود معمري الرومانتيكية.

5. ببليوغرافيا الدراسات الأدبية العربية.

6. النقد الأدبي الاشتراكي على مدار القرن.

7. عرض المؤلفات حول التقليد العربي – الأندلسي.

– يبدأ – **جاك هور** – بحثه عن **(جونزالف قرطبة) لفلوريان**، بإثارة الأسئلة. ما هو الوجه المقدم للتقليد الاسباني – الموري؟. ما هي العلاقات التي تربط الكتاب بالبنيات الأدبية للقرن الثامن عشر؟. ما مدى تأثير التاريخ في إبداع المؤلف؟. ويرى – هور – أن التاريخ يتدخل في العملية الأدبية نفسياً. فهو ليس هو مجرد تراكم فيها. وهكذا يجد نفسه أمام الوجود العربي في الغرب ودخوله إلى الأدب الفرنسي. يفترض هور أن فلوريان، امتلك مخطوطات عربية مع ترجمتها، إما إلى اللاتينية أو الاسبانية. وقد يكون اطلع على كتاب النويري المترجم إلى اللاتينية، ويصل هور إلى نتيجة، هي: (إنّ غونزالف – هو

البطل المنتصر، انتصاره نقطة الحدث، ويعطي الرواية شكلها النهائي، أي الانتصار على الموريين. إنّ مزايا الفروسية موجودة عند خصومه الموريين (المنصور) – فالهدف الوحيد لغونزالف، هو الحصول على سلمى. والشر لم يكن في (الموري)، وإنما في غريمه في الحب. وسلمى بنت مولاي حسين، هي التي تحدد سلوك البطل. إن المسألة تتعلق بخضوع ضابط اسباني لفتاة موريّة.

- أما – **جان دي جو J. DEJEUX**، فهو في بحثه عن ببليوغرافيا الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية (1962-1967)، يضيف خمس سنوات بعد استقلال الجزائر، حيث ذكر مصادره المكتوبة والشفهية، وقسّم خطته:

1. دراسات عامة.
2. دراسات خاصة حسب الأجناس:
   - أ. عن الروايات والمنتخبات القصصية والحكايات.
   - ب. عن الأشعار والمجموعات الشعرية.
   - ج. عن المسرح والمجموعات المسرحية.
3. المؤلفون:
   - أ. استجوابات وشهادات المؤلفين أنفسهم.
   - ب. دراسات نقدية وشهادات عن المؤلفين.
4. الأعمال الأدبية: الروايات – مقتطفات من الدوريات – القصص القصيرة – الأشعار – المسرحيات – مقالات منوعة.

- **أما مقال النقد الأدبي الاشتراكي لوالتر**، فهو يبدأ بالتعليق على صدور عدد خاص بالنقد الأدبي من **مجلة (الحركة الاجتماعية) عام 1967 التي يصدرها المعهد الفرنسي للتاريخ الاجتماعي**. فيقول والتر: إنّ هناك علاقة تربط التاريخ الاجتماعي بالأدب

المقارن. لقد انصب اهتمام هذه المجلة على عشرة أدباء من أوروبا وأمريكـا مـن 1908-1914. فالأسئلة التي تطرحها المجلة، هي: ما هي مكانة النقـد الأدبي بـين اهتمامـات المفكرين الاشتراكيين، وعلى أي أساس يمكن أن تحدد هذه المكانة، دور النقـد الأدبي في انتشار الأفكار الاشتراكية، أو كيف يمكن ربط هذا الدور، وهذه المكانة بالمقاييس الثقافية والفكرية لكل بلد: ويجيب: إن لكل بلد مقاييس فكرية، تحدد مكانة النقـد الأدبي الـتي تختلف من بلد إلى آخر، وهذا التغير، يخضع إلى: درجة تطور طبيعة النظـام السياسـي، ومدى انتشار التعليم، ونسبة الأدباء والمفكرين وحرية الصحافة. إن مقالات المجلة، تعـالج أدب البلدان التالية: روسيا – رومانيا – إيطاليا – فرنسا – الولايات المتحدة. و لم تتطرق لعدة دول ومناطق، منها: أوروبا الوسطى – اسبانيا – بلجيكـا – هولنـدا – الـدول الاسكندنافية. وقد نلاحظ: أن المنافسة، تحولت في ظل النظام الرأسمالي إلى احتكار الدولة، وهذا التحول، تولدت عنه منافسة بين الإمبرياليين، وبين الحركة العمالية العالمية. وقد أدّى هذا إلى انتشار التقدم العلمي والتقني، وانتشار التعليم الديمقراطي علـى هـامش التعليـم الرسمي، كذلك نتج عنه، غنى وتشعيب الحركات الأدبية: الواقعية – الطبيعية – الحقائقيـة – الرمزية والمثالية، وبداية ظهور المستقبلية، وظهور الأدب الاشتراكي. أما النقد، فكـان متردداً بين الوضعية والانطباعية. وابتداءً من فرانز مهرينغ، وجـان جوريـه إلى جـورج لوكاتش، نجد التقليد الماركسي قد سار باتجاه بناء وحدة هذا العصر، وفق نموذج واحـد. وقد خصصت المجلة مقالاً واحداً مختصراً عن (روسيا)، وهو يتركز حول (لوناتشارسـكي والمستقبلية). أما بالنسبة إلى رومانيا، فيتعرض المقال الخاص إلى دور النقد الأدبي في تغلغل الأفكار الاشتراكية فيها، ثم توضح اثر الاشتراكية في الحركة الإيديولوجيـة والسياسـية الرومانية. ويرى الباحث أن – **ايون غيريه – I. Gheria**، وهو أحد الأوائل من النقاد الذين نادوا باتباع المنهج الماركسي، يستمد أفكاره من مصدرين: الحركة الثورية الروسية، والمدرسة الفرنسية الناقدة للتقليد العلمي. ولقد أخذ مـن الماركسـية، مبـادئ تحليلـه

الاجتماعي. وقد هيأ – غيريه – لظهور أدب عمالي. كما كتبت – سوزان ميللر – عن (النقد الأدبي الألماني الديمقراطي في نهاية التاسع عشر). وترجع ذلك إلى (التقليد الفلسفي الذي يبدأ من كانت، وينتهي عند ماركس). وتتناول آراء فرانز مهرينغ، وكارل ايسنر، فقد اهتم مهرينغ – Mehring، بعلم الأدب البرجوازي، كما في كتابه (خرافة ليسنغ)، محاولاً هدم الإيديولوجية الوضعية. أما في إيطاليا فتتناول المجلة – دور أنطونيو لابريولا، وفي فرنسا: جان جوريه. أما في الولايات المتحدة الأمريكية فحتى – 1900، نجد أن الماركسية (مشوهة نوعاً ما)، مثالية مسيحية عاطفية. لكن الحركة الاشتراكية، عرفت إشعاعاً، منذ صدور مجلة (الرفيق) في نيويورك 1901-1905، وهذه المجلة مرتبطة بمثالية مشبعة بالديمقراطية والإنسانية. وفي عام 1911، ظهرت مجلة (الجماهير) في نيويورك، لتسجل ثورة وقلق انتلجنسيا مفككة. وكانت هذه المجلة مع انتصار البروليتاريا، ومع إعطاء الحرية الكاملة للفنان في إبداعاته. ويلخص كاتب المقال – إريك والتر – E. Walter، استنتاجاته من المقالات العشر التي نشرتها المجلة، فيما يلي:

أولاً: هل هناك أخلاق ماركسية؟. ويجيب: يبدو أن وجود المبدأ الأخلاقي، ينافي أُسس المادية التاريخية. فالأخلاق، لا يمكن أن تحمل أكثر من معنيين: المعنى الكانتي، وبهذا المعنى تدرس العلاقة المثالية بين الشعور المجرد والعمل الفني. والمعنى الهيجلي، حيث أن الأخلاق، هي التاريخ.

ثانياً: إن فكرة ثقافة بروليتارية نوعية، والتي ابتدعتها الحركة العمالية، والتي أخذت جوهرها من الواقعية الاشتراكية في تحولاتها الستالينية، تركت المكان لمسالة أكثر واقعية: وهي السيطرة الديمقراطية على العلوم، وكذلك الدور الذي يجب أن تؤديه هذه المدرسة في تخفيض اللامساواة الثقافية. ولا ننسى بأن كل من جوريه ولينين وماو ... قد اهتموا بهذه المسألة.

ثالثاً: لقد طُرحتْ مشكلة الحرية، طرحاً سيئاً، ما دامت تفترض تحديد هذه الحرية. ونجد تنافراً بين الفني والسياسي. وهذا يؤدي إلى السقوط في مشكلة مكان الفنان، ودوره في بناء الاشتراكية، ومثال ذلك: الاتحاد السوفياتي في العشرين سنة الأخيرة، وفي كوبا الاشتراكية. وفي كل منهما هناك محاولة لإثبات أن هذا التنافر، ليس من قبيل التناقض الذي لا حلّ له.

رابعاً: إن الحاجة للنضال العمالي، يقودنا إلى غموض في التصور الإرادي، والنظرة العلمية في الأدب.(3)

3. 2: مجلة (المعرفة) السورية:

صدر عدد خاص من مجلة المعرفة في الأدب المقارن، عام 1978، بإشراف صفوان قدسي وخلدون الشمعة. وقد مهّد صفوان قدسي للعدد، بافتتاحية بعنوان (الأدب والقومية)، فتعرض لرد ساطع الحصري على نظرية إسماعيل مظهر في دراسته عن (بشار بن برد). ومفادها أن الدماء التي تجري في عروق شاعر ما، هي التي تحدد طبيعة شعره، حيث الوراثة العرقية. ويرى – قدسي أن هذه المسألة، حسمت في القرن الماضي. ويرى قدسي أن قومية الأدب ليست نقيض عالميته. وقد اشتمل العدد على دراسات تطبيقية كاملة، وليس في العدد، أية دراسة نظرية في الأدب المقارن، وقد قسمت المجلة موادها على النحو التالي: محور آفاق – محور أعلام – محور الكتب. ونشرت حوالي سبع دراسات، كل كتابها من الأجانب. وفيما يلي، نقدم جدولاً بالمحاور الثلاثة:

1. المحور الأول:

1. محمد حمويّة: تأثير الأدب العربي في الأدب الفارسي.
2. جعفر شهيدي: لقاء الأدب العربي والفارسي.
3. نظار نظاريان: أثر الثقافة العربية في الثقافة الأرمنية.

4. محمد موفاكو: مؤثرات عربية في القصص الشعبية الألبانية.

5. س. بوزوروث: تأثير الأدب العربي في الأدب الإنجليزي - (ترجمة، محمود منقذ الهاشمي).

6. ديتربيلمان: أثر التراث الثقافي العربي في الخلف الأدبي، لدى الكلاسيكيين الألمان، وكتاب جمهورية ألمانيا الديمقراطية.

7. نزار عيون السود: بعض من المؤثرات العربية في الأدب الروسي.

8. ميرتشكا أنغلسكو: اللغة العربية في رومانيا.

9. يوليوس جيللا: الأدب العربي في الترجمات السلوفاكية.

10. عمر الدقاق: أثر العرب في اللغة البرتغالية والأدب البرازيلي.

11. جون أريكسون: انعكاس البلاد العربية، ثقافتها وفكرها في الأدب الأمريكي في القرن التاسع عشر والعشرين - (ترجمة، توفيق الأسدي).

2. المحور الثاني:

1. أحمد الحمو: غوته والأدب العربي.

2. فايز مقدسي: مفهوم الشرق عند رامبو.

3. خلدون الشمعة: بورخيس وفن الخبر العربي.

4. عبد العزيز علون: الأصول الجمالية لرفائيل في الأدب العربي.

5. محمود صبح: المواضيع العربية عند لوركا.

3. المحور الثالث:

1. جمال شحيد: ألف ليلة وليلة في الأدب الفرنسي حتى الثورة الفرنسية.

2. أبو العيد دودو: فيلهلم هاوف وألف ليلة وليلة.

3. فريد جحا: كتاب كليلة ودمنة وأثره في الآداب الفرنسية.

4. **عبد الله ركيبي**: تولستوي والإسلام.

5. **أحمد سليمان الأحمد**: أراغون وقصيدة حب لإسبانيا العربية.

6. **جاك بيرك**: زجل في سبيل غرناطة مرتقبة – (ترجمة بكري علاء الدين).

وهكذا نلاحظ ما يلي:

أولاً: يتميز العدد بتنوع في الدراسات في التأثير والتأثر، عبر بلدان مختلفة مع تنوع الكتاب والاتجاهات.

ثانياً: تنطلق معظم الدراسات من المنهج التاريخي الفرنسي في الأدب المقارن، وتطبق شروطه.

ثالثاً: انعدام الدراسات النظرية في الأدب المقارن.

3. 3: مجلة عالم الفكر الكويتية:

أهم دراسات هذا العدد الصادر عام – 1980، هي دراسة **شوقي السكري** عن مناهج ومدارس الأدب المقارن، ورغم أن هذه الدراسة هي أقرب إلى الترجمة، إلاّ أن فائدتها التعليمية، كبيرة، فهي تقوم بتقديم ملخص لبعض التعريفات للمصطلح بين مختلف المدارس، وهي تؤرخ لمعظم مدارس الأدب المقارن في العالم، ما عدا علم الأدب المقارن في الاتحاد السوفييتي وبلدان أوروبا الشرقية، حيث أهمله الباحث تماماً، دون أي سبب معقول. ومع هذا تبقى هذه الدراسة مفيدة. دراسة شوقي السكري – تذكرنا مرة أخرى، بضرورة ترجمة أهم الآراء النظرية في الأدب المقارن في العالم، وضرورة ترجمة تأريخ شامل لتطور الأدب المقارن في العالم إلى اللغة العربية، بعيداً عن الزعم بالتأليف.

3. 4: مجلة (فصول) المصرية:

صدر مجلدان من مجلة فصول المصرية عام 1983، يخصان الأدب المقارن، بإشراف: عزالدين إسماعيل وجابر عصفور... وآخرين، وقد تضمن العددان، دراسات نظرية وتطبيقية. فيما يلي عناوين بحوث العددين:

3. 4. 1: العدد الأول:

1. عبد الحكيم حسان: الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي والأمريكي.
2. فايسشتاين: التقليد والتأثير: (ترجمة مصطفى ماهر).
3. سمير سرحان: مفهوم التأثير.
4. رجاء جبر: فلسفة الأدب والأدب المقارن.
5. أمينة رشيد: وضع الأدب المقارن في الدراسات المعاصرة.
6. جون فليتشر: نقد المقارنة: (ترجمة نجلاء الحديدي).
7. كمال أبو ديب: إشكالية الأدب المقارن.
8. بوريس ايخنباوم: أو. هنري، ونظرية القصة القصيرة: (ترجمة نصر حامد أبو زيد).
9. ديفيد كونستان: كاره البشر (في الأدب اليوناني والإنجليزي والفرنسي).
10. عبد الوهاب المسيري: مواعظ قصصية (تشوسر وبريخت).
11. رضوى عاشور: الإنسان والبحر (آيتماتوف وهيمنجواي).
12. محمد يونس: أدب الشمعة في الأدبين: (الفارسي والعربي).
13. محمد هريدي: (البوفاريه) في الرواية المصرية والتركية.
14. فاروق شوشة: محمد غنيمي هلال.
15. محمد غنيمي هلال: مجنون ليلى بين الأدب العربي والفارسي.
16. سامية أسعد: مجنون إلزا.
17. هيام أبو الحسن: ألف ليلة وليلة في المسرح الفرنسي.
18. عبد المنعم شحاتة: صورة مصر بين الأسطورة والواقع.
19. لوسيان بورتييه: المصادر الإسلامية في الكوميديا الإلهية: (ترجمة ابتهال يونس).
20. مكارم الغمري: مؤثرات شرقية في الشعر الروسي.

21. محمد علي الكردي: الشرق والغرب بين الواقع والإيديولوجيا.

22. هيئة التحرير: (رسائل جامعية): أثر إليوت في أودن (عرض).

23. صبري حافظ: (تقرير) ندوة الحوار العربي الأوروبي بهامبورج.

3. 4. 2: العدد الثاني:

1. عطية عامر: تاريخ الأدب المقارن (في مصر).

2. نبيلة إبراهيم: عالمية التعبير الشعبي.

3. أحمد عتمان: على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر بدر شاكر السياب.

4. علي شلش: نيويورك في ست قصائد.

5. فدى مالطي دوجلاس: العمى في مرآة الترجمة الشخصية.

6. فخري قسطندي: فن الأبيجراما عند طه حسين.

7. عبد الرشيد محمودي: طه حسين وديكارت.

8. ليلى عنان: الرومانسية الفرنسية بين الأصل والترجمة.

9. إغراء حسين مهنا: الحكاية والواقع.

10. إبراهيم عبد الرحمن: تراث جماعة الديوان النقدي.

11. محمد عبد الحي: البنفسجة والبوتقة: الترجمة، ولغة الشعر الرومانسي العربي.

12. رمسيس عوض: روميو وجولييت على المسرح المصري.

13. عبد الحميد إبراهيم: جريمة قتل... بين إليوت وعبد الصبور.

14. أنجيل بطرس سمعان: نماذج من الرواية المترجمة إلى العربية.

15. صبري حافظ: تناظر التجارب الحضارية وتفاعل الرؤى الإبداعية.

16. كمال رضوان: فكرة فاوست منذ عصر جوته.

17. مصطفى ماهر: فاوست في الأدب العربي المعاصر.

18. عصام بهي: الشيطان في ثلاث مسرحيات.

19. ناهد الديب: مسرح نجيب سرور، وتمثُّل المسرح الألماني الحديث.

20. أحمد عبد العزيز: أثر لوركا في الأدب العربي المعاصر.

21. شكري عياد: المرايا المتجاورة (عرض ومناقشة).

22. علي شلش: إليوت في المجلات الأدبية.

وهكذا نلاحظ ما يلي:

أولاً: قدمت مجلة فصول في عدديها عن الأدب المقارن — 46 دراسة شاملة. بينها حوالي ثماني دراسات نظرية، وواحدة في التأريخ للأدب المقارن في مصر (عطية عامر). وسبق أن قدمت في مؤتمر عنابة الأول. أما باقي الدراسات، فتدور في مجال التطبيق. وقد نشرت الدراسات النظرية في العدد الأول،بينما يخلو العدد الثاني من الدراسات النظرية. ونلاحظ أن معظم الدراسات التي قدمت في مؤتمر المنيا، قد أعيد نشرها في (فصول).

ثانياً: كما نلاحظ أن بعض الدراسات التي تطبق على (الأدب العربي)، إنما تعني (الأدب المصري) فقط، رغم أن العددين لا يخلوان من تطبيقات على الأدب العربي. كما نلاحظ، قلة الكتاب المشاركين في العددين من العالم العربي، فمعظم الكتاب من مصر فقط.

ثالثاً: تميزت الدراسات النظرية بانفتاحها على المنهج الأمريكي، إضافة للمنهج الفرنسي ولكن معظم الدراسات، أقرب إلى توليف اجتهادات مترجمة عن مصادر أجنبية، وهذا بطبيعة الحال مفيد مرحلياً. ولعل الدراسات النظرية الثماني تقريباً، هي أهم ما قدمته (فصول) في عدديها.

رابعاً: يبقى أن نقول: إنّ ما قدمته (فصول)، هو أهم مساهمة عربية في الأدب المقارن منذ ثلاثين سنة، أي منذ غنيمي هلال (1953).

لقد قدمت المجلات العربية المذكورة، ما يقـرب مـن – 150 دراسـة في الأدب المقارن، مما يساهم في دفع الدراسات المقارنة، نحو الأفضل.

هوامش: مجلاّت الأدب المقارن: أعداد خاصّة:

1. نعتمد في هذا العرض لهذه المجلة الجزائرية بالفرنسية على ترجمات لأعداد المجلة الثلاثة، أعدها من طلبة قسم اللغة العربية – جامعة قسنطينة، كل من: محمد صالح شحدان – فرحات بوجردة – محفوظ بوزيّان... مع تعليقـات نقدية، كبحوث تخرج للحصول على شهادة الليسانس (بإشراف د. عزالدين المناصرة).
2. انظر: A. Al Ger, Cahiers de literature compare No. 1-2-3, 1966-1967.
3. ليس بالضرورة أن نتفق مع الآراء في (دفاتر الأدب المقارن) الجزائرية، فنحن نهدف إلى عرض الآراء فقـط دون مناقشة. بل نقول بوضوح: إننا نختلف مع كثير مما طرح في مقالات المجلة. ونشير إلى أن معظم المقالات كانـت ذات صفة تطبيقية. كما يتجلى بوضوح اهتمامها بالأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، ومنهج المقـالات هـو منهج تاريخي فرنسي!!!.
4. انظر: مجلة (دفاتر الأدب المقارن)، العدد الأول، 1966: لوسيان بورتييه: المصادر الإسلامية في الكوميديا الإلهية (بالفرنسية)، ص 109–138. – وانظر كذلك: مجلة فصول – الجزء الأول، مجلد 3، عدد 1983/3، ترجمة ابتهال يونس.

رابعاً: عينات من بحوث الأدب المقارن

(لنيل شهادة الليسانس في اللغة العربية وآدابها، جامعة قسنطينة – الجزائر)

1. الهاشمي نوريقس: رسالة الطير للغزالي ومنطق الطير لفريد الدين العطار (من وجهة نظر أدبية).
2. نادية بن الشريف: زينب لمحمد حسين هيكل والهلويز الجديدة لروسو.
3. عبد الحميد رفادة: المقامات بين الأدبين العربي والفارسي.

---

* هذه الأبحاث جميعها (بإشراف عزالدين المناصرة/ جامعة قسنطينة) – مارس 1983 – جوان 1986.

4. يحيى عبد السلام: التبادل الثقافي بين العرب والفرس في العصر العباسي.

5. ذياب قديد: ألتبادل الثقافي بين العرب والفرس في العصر العباسي.

6. عبد الكريم طواهرة: كليوبترا بين شكسبير وشوقي.

7. عبد الرحمن بلباز: أثر القصة الغربية في القصة العربية القصيرة.

8. رحيمة غمري: صورة مصر في كتابات شاتوبريان.

9. مختار بوزوالغ: مجنون ليلى بين الأدبين العربي والفارسي.

10. عيسى كواشي: بيجماليون بين برناردشو وتوفيق الحكيم.

11. فاطمة عبد العزيز: أوديب بين سوفوكليس وتوفيق الحكيم.

12. فتيحة صابوني: أثر المسرح الأوروبي في مسرح توفيق الحكيم.

13. سميرة مخرباش: المؤثرات الأوروبية في القصة القصيرة العربية (بين الحربين).

14. محمد بوكرمة: كليوبترا بين شوقي وشكسبير.

15. بوقليع بوقرة: المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية.

16. عمّار روح: مقارنة بين نيتشه (هكذا تكلم رزادشت) وجبران (النبي).

17. جمال بلام: التبادل الثقافي بين العرب والفرس (المقامات — الشعر).

18. على عبلاش: كليوبترا بين شوقي وشكسبير.

19. زهيرة قروي: كليوبترا بين شوقي وشكسبير.

20. محمد بو دقيق: أثر الرومانتيكية الإنجليزية في (جماعة الديوان).

21. حبيبة ضيف الله: بوشكين واللغة القرآنية.

22. مليكة مغربي: كليوبترا بين شوقي وشكسبير.

23. نصيرة بو فراح: الحكايات على لسان الحيوان في الآداب العالمية.

24. يمينة خلافي: مجنون ليلى في الشعر العربي والفارسي.

25. فاطمة بولعسل: مجنون ليلى في الشعر العربي والفارسي.

26. حمو بن جنان: أوديب (أندريه جيد والحكيم).

27. مبارك خلفة: ليلى والمجنون في الأدبين: العربي والفارسي.

28. آمنة علواش: المقامات بين الأدبين العربي والفارسي.

29. نصيرة مريمش: المقامات بين الأدبين العربي والفارسي.

30. مسعود كيموش: كليوبترا بين شوقي وشكسبير.

31. نيل كتوش: فن المقامات في الأدبين العربي والفارسي.

32. بشير قربوع: المؤثرات الأوروبية في القصة العربية.

33. شريف مربع: صورة مصر في كتابات شاتوبريان.

34. فريدة عميور: الإسراء والمعراج، ورسالة الغفران، وأثرهما في الكوميديا الإلهية.

35. رشيد رايس: مسرح اللامعقول بين يونسكو والحكيم.

36. وسيمة بوعويش: أثر الموشحات والأزجال الأندلسية في شعر التروبادور.

37. فاطمة ولد حسين: زينب هيكل والهلويز الجديدة.

38. يحيى ساهل: المؤثرات الأجنبية في المسرح المصري.

39. سليمة بوجيت: الحكاية على لسان الحيوان في الآداب الأوروبية.

40. فضيلة حملاوي: الحكاية على لسان الحيوان في الآداب الشرقية والأوروبية (شـــوقي ولافونتين).

41. سعد الأطرش: الحكاية على لسان الحيوان في الآداب الشرقية.

42. الأخضر خالد: كليوبترا في الأدبين العربي والإنجليزي.

43. ملوكة قرابسي: الاستشراق عند إدوارد سعيد.

44. عبد الجليل بوكحيل: زرادشت نيتشه ونبي جبران.

45. حليم العايب: مجنون ليلى (العربي والفارسي).

46. حميد بركات: أثر بودلير في شعر إلياس أبي شبكة.

47. أحمد بولقرادش: المقامات العربية والفارسية.

48. محمد بن زاوي: المقامات العربية والفارسية.

49. آمنة طلحي: المقامات العربية والفارسية.

50. فهيمة بوكنوشة: العالم والنص والناقد لإدوارد سعيد.

51. بشير عابري: المقامات العربية والفارسية.

52. شريفة بو درجة: الأدب البلجيكي المكتوب بالفرنسية–(من وجهة نظر الأدب المقارن).

53. سليمة منداس: أثر الرومانتيكية الإنجليزية والفرنسية في شعر أبي القاسم الشابي.

54. فرحات بو درجة: مجلة الأدب المقارن الجزائرية (ترجمة وعرض ونقد) — عدد2.

55. محفوظ بوزيّان: مجلة الأدب المقارن الجزائرية (ترجمة وعرض ونقد) — عدد3.

56. محمد الصالح شحدان: مجلة الأدب المقارن الجزائرية (ترجمة وعرض ونقد) — عدد1.

57. مسعود معمري: اثر المسرح الأوروبي في المسرح العربي.

58. رابح حمودة: التاريخ المقارن للآداب الفرانكوفونية في افريقيا.

59. عبد الحميد بوكعباش: التاريخ المقارن للآداب الفرانكوفونية في أوروبا.

60. محمد طافر: ما هو الأدب المقارن (عرض ونقد) كتاب بالفرنسية.

61. حسان راشدي: ما هو الأدب المقارن (عرض ونقد) كتاب بالفرنسية.

62. عبد الحميد بوصوارة: الآداب الفرنكفونية.

63. فريد صافي: صورة القدس في كتابات شاتوبريان.

64. خميس جبايلية: المثاقفة بين الشرق والغرب في موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح.

65. علي هدنة: أثر المسرح الكلاسيكي الأوروبي في المسرح العربي.

66. عقيلة نواري: تأثير القصة الأوروبية في القصة العربية القصيرة.

67. سليم بوناب: أثر الشعر العربي في الشعر الفارسي.

68. صالح بلعقروز: الاستشراق — من وجهة نظر الأدب المقارن.

69. محمد غسمون: إليكترا في المسرح اليوناني، والذباب لجان بول سارتر.

70. حسين موهوب: أثر الموشحات في شعر التروبادور.

71. الأخضر بوجرادة: صورة الغرب في الرواية العربية.

72. محمد رحمون: ميلزاند لماترلنيك وأهل الكهف للحكيم.

73. بوبكر مخلوفي: تأثير الجنس البودليري في شعر إلياس أبي شبكة.

74. حسن فارق: صورة الجزائر المنسية في أدب ألبير كامو.

75. عبد العزيز مغزيلي: أثر الشعر العربي في الشعر البروفانسي.

76. عبد الوهاب بوشليحة: موقف سارتر من القضيتين الجزائرية والفلسطينية (سياسياً وفكرياً وأدبياً).

77. الأخضر بن معاوية: صور باريس الثقافية لدى رفاعة الطهطاوي.

78. فتيحة مخي: أسطورة فاوست في الآداب الغربية.

79. رشيدة بوزاهر: صورة تونس في (صلامبو) لفلوبير.

80. فاطمة الزهراء قرقور: رحلة شاتوبريان إلى أمريكا.

81. سليمة مسعود ذبيح: رحلة شاتوبريان إلى القدس.

82. ليلى شرفي: رحلة جيرار دي نرفال إلى مصر.

83. حورية بو حبيلة: مفاهيم التثاقف والمثاقفة والنقد الثقافي: (شرق — غرب).

84. عزيز خن: رحلة الجاحظ مع الثقافتين اليونانية والفارسية.

85. ياسمينة حابس: أثر الثقافة الفرنسية في الأدب الجزائري (1960-1970).

86. سميرة اسماعيلي: رحلة أندريه جيد إلى الجزائر.

87. العيد بعزيز: المنفلوطي والروايات العاطفية الفرنسية - (الأصل والتحوير).

88. فتيحة بن سالم: كتاب الموضوعات والأساطير، بالفرنسية (عرض ونقد).

89. علي صاحب: كتاب الموضوعات والأساطير، بالفرنسية (عرض ونقد).

90. فاطمة صحراوي: (ما بعد — المناصريّة والدرويشية) في الشعر العربي الحديث — دراسة في ضوء نظرية — ما بعد الحداثة .

91. حبيبة خلّاص: دانتي وأبي العلاء (مقارنة).

92. عبد الوهاب بنذير: المذاهب الأدبية كظاهرة للمقارنة.

93. زهور بن جاب الله: رفاعة الطهطاوي في باريس.

94. وردة يخلف: ابن طفيل وديفو — دراسة مقارنة.

95. محمد بوغدة: صورة الجزائر في أدب ألبير كامي.

96. كمال علواني: أثر أراغون في (جفرا) لعزالدين المناصرة.

97. كمال بن نقلة: أثر لوركا في شعر(محمود درويش وعزالدين المناصرة وسميح القاسم).

98. مليكة بن علي: أثر الوجودية في الرواية العربية.

99. ناديا لحنش: ظاهرة الغموض في الشعر (عربياً وأجنبياً).

100. سليم بن بوحسين: أثر ت. س. إليوت في شعر بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور.

101. عياش عميرة: نظرية الخيال عند العرب بالمقارنة مع الرومانتيكية.

102. عبد الكريم طبيش: المؤتمر الدولي الحادي عشر للأدب المقارن (باريس 1985) دراسة إحصائية.

103. الشريف نايلي: المثاقفة في الرواية العربية المعاصرة، (حليم بركات/ كنفاني/ جبرا/ الطيب صالح/ غالب هلسا/ إميل حبيبي/ جمال الغيطاني/ صنع الله إبراهيم).

104. خديجة بو حمام: المنظور الكنعاني (المناصرة)، والمنظور التوراتي (ألن جينسبرج) - دراسة مقارنة.

105. وسيلة بحري: رحلة شاتوبريان إلى القدس. (1)

خامساً: خطة منهاج مقترحة:

مقرّر الأدب المقارن

أولاً: وصف المقرر

هذا مقرر رقم (5440 الأدب المقارن)، حيث يتناول هذا المقرر الذي خصص له ثلاث ساعات معتمدة، ولادة علم الأدب المقارن، وتطوره التاريخي في فرنسا بشكل خاص، وفي الولايات المتحدة، وروسيا وأوروبا الشرقية (السلافية)، وفي الوطن العربي. فقد ألقى الفرنسي فيلمان، محاضرات عام 1828، تناولت الأثر الفرنسي في إيطاليا خلال القرن الثامن عشر، حيث ورد مصطلح (الأدب المقارن)، ومصطلح (المقارنة الأدبية) لأول مرة.

---

(1) تكرار عناوين بعض البحوث، كان يعني: مشاركة أكثر من طالب واحد في نفس العنوان، لتقوية الروح الجماعية عن طريق البحث المشترك.

* خطة منهاج مقرر الأدب المقارن لطلبة الليسانس في جامعة القدس المفتوحة، أعدها الدكتور عزالدين المناصرة، وتمّت الموافقة عليها من قبل المجلس المؤقت لجامعة القدس المفتوحة، بتاريخ 1992/9/1، عندما قام المناصرة بتأسيس - قسم اللغة العربية وآدابها في الفترة (1991-1994)، وكان رئيساً للقسم. وقد قام بتنفيذ هذه الخطة في كتاب صدر عن جامعة القدس المفتوحة، الأستاذان: د. يوسف بكار، و د. خليل الشيخ.

وقد شكى بوسنت عام 1866 من غموض مصطلح (الأدب المقارن). أما في الوطن العربي فقد أصدر روحي الخالدي كتابه (تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب) عام 1904. وفي عام 1938 قررت كلية دار العلوم (جامعة القاهرة) تدريس مقرر (الأدب المقارن)، تحت مسمّى: آداب أجنبية. وفي عام 1953 صدر أول كتاب منهجي في الأدب المقارن لمحمد غنيمي هلال في مصر. وقد رافقت نشأة علم الأدب المقارن، إشكالاتٌ، تتعلق بمنهجيته ومساحة الحقل الذي يحدد (الأدب المقارن). فقد نشأ الأدب المقارن في ظل هيمنة الفلسفة الوضعية. كما يتناول المقرر، مجموعة من المفاهيم الشائعة في الدراسات المقارنة مثل: **الانفتاح والتبعية والانغلاق والتعددية ومفهوم التفاعل مع الآخر**. فالأدب المقارن يتناول علاقات التفاعل بين الآداب في العالم، بما فيها علاقات التفاعل بين الأدب العربي: قديمة وحديثة مع الآداب الأخرى. ويتناول هذا المقرر أيضاً، بعض المفاهيم الاصطلاحية المستخدمة في التطبيقات عند المقارنة بين النصوص. فقد ظل شرط (حاجز اللغة) شرطاً ضرورياً لا تصح المقارنة بدونه، لدى بعض الاتجاهات المنهجية في أوروبا (خصوصاً: المنهج الفرنسي)، في حين يرفض المنهج الأمريكي... هذا الشرط. وقد تنوعت الآراء العالمية، تجاه مفاهيم مثل: **التأثير والتأثر – والتوازي – الإرسال – الوسيط – الاستقبال – ثقافة التقاطع**، وغيرها. كذلك تعددت المناهج، مثل: **الفرنسي – الأمريكي – السلافي – الألماني**. وقد ظل المختصون العرب، يبحثون عن منظور عربي، يصل إلى الرغبة في منهج موحد، يحمل ملامح عربية. وهناك متغيرات ثقافية عالمية. ونحن محكومون بهذه المتغيرات، ولا يمكن تجاهلها. لأنها تؤثر في مصائرنا. فالأفضل، هو التفاعل مع هذه المتغيرات، انطلاقاً من الشروط العالمية الموضوعة، وانطلاقاً من شروطنا الثقافية العربية، لأن تفاعل الأدب العربي مع الآداب الأخرى، يساهم في إغناء الأدب، وتصحيح منهجية التفاعل الثقافي العالمي، بعيداً عن (التبعية)، و(الانغلاق على الذات). ويتناول المقرر مسألة (الاستشراق)، كفرع من فروع النقد الثقافي: (المثاقفة)، لأنه يرتبط ثقافياً بالأدب المقارن.

ويتناول المقرر كذلك، علاقات الأدب العربي القديم والحديث مع الآداب الأخرى من الناحية التاريخية، مثل: الآداب الإغريقية والفارسية القديمة. كذلك الآداب الأوروبية الحديثة مثل: الرومانتيكية الإنجليزية والفرنسية، والواقعية الروسية، والوجودية الأدبية الفرنسية، والبنيوية الفرنسية من زاوية المقارنة. ويتم تنفيذ تطبيقات نصية مقارنة نموذجية، بحيث يتعلّم الدارس، منهجية التطبيق، بعد أن يكون قد ألم بالمنهجية النظرية والتاريخية. والمعروف أنه يشترط في الباحث المقارن المتخصص (الأستاذ)، أن يكون متقناً للغته العربية وآدابها، كذلك يفترض فيه، أنْ يتقن لغة أجنبية وآدابها، أو أكثر من لغة، لكن الدارس الطالب، يمكن أن يعتمد (مؤقتاً) على حصيلته العادية في لغة أجنبية (الإنجليزية مثلاً). وبالتالي سوف يعتمد على الترجمات الكثيرة من الآداب الأجنبية في المرحلة الجامعية الأولى من التعليم المفتوح. وهذا يتطلب تعاوناً في اختيار النصوص المترجمة بين الدارس والمشرف الأكاديمي، عند تنفيذ الأنشطة. لهذا قدمت الخطة، مجموعة من الأنشطة الكافية. حيث تركت فرصة الاختيار، بما يتناسب مع إمكانيات الدارس في المستوى الرابع، (السنة الرابعة).

ثانياً: الأهداف العامة

ينتظر من الدارس بعد دراسة هذا المقرر وتنفيذه الأنشطة، والتدريبات الواردة فيه، تحقيق الأهداف التالية:

1. يتعرّف إلى نشأة وتطور الأدب المقارن – التاريخية، من أجل فهم كيفية نمو هذا العلم ووضوح حقله المعرفي، والصعوبات التي عاناها المختصون في هذا الحقل.
2. يميز المفاهيم الإشكالية التي خلقت تعددية مفاهيمية.
3. يحدد المصطلحات المستخدمة في التطبيقات المقارنة، عند مقارنة النصوص الأدبية.
4. يبين المناهج الشائعة في العالم، ويتعرف إلى الفوارق بينها في مجال المقارنة (خصوصاً: الفرنسي، الأمريكي، السلافي، الألماني، العربي).

5. يحلل المنظور الاستشراقي، ويبيّن ملامحه وصلته بالأدب المقارن. ويحلل المواقف المتعددة من الاستشراق، من خلال مفهوم: النقد الثقافي المقارن.

6. يتعرّف إلى علاقات الأدب العربي القديم والحديث بالآداب الأخرى.

7. يحدد الطرق المختلفة في كيفية تنفيذ التطبيقات النصية المقارنة.

ثالثاً: محتوى المقرر:

يحتوي هذا المقرر، الوحدات الدراسية التالية:

الوحدة	عنوان الوحدة	عدد الساعات الدراسية المخصصة للوحدة	
		نظري	عملي
الأولى	النشأة التاريخية للأدب المقارن	7	-
الثانية	إشكاليات ومفاهيم تاريخية في الأدب المقارن	4	-
الثالثة	مصطلحات أساسية في الأدب المقارن	4	-
الرابعة	مناهج الأدب المقارن	7	-
الخامسة	علاقات الأدب العربي القديم بالآداب الأخرى	4	-
السادسة	علاقات الأدب العربي الحديث بالآداب الأخرى	5	-
السابعة	الاستشراق والنقد الثقافي والأدب المقارن	4	-
الثامنة	تطبيقات نصية في الأدب المقارن (1)	5	-
التاسعة	تطبيقات نصية في الأدب المقارن (2)	5	-
	المجموع	45	-

الوحدة الأولى:

النشأة التاريخية للأدب المقارن (7 نظري، -)

أولاً: الأهداف

يتوقع من الدارس بعد دراسته لهذه الوحدة، وتنفيذه لتدريباتها، وأنشطتها أن يصبح قادراً على أن:

1. يتعرّف إلى إشكالية الولادة التاريخية للأدب المقارن في فرنسا.
2. يحدد مراحل التطور التاريخي للأدب المقارن في فرنسا.
3. يتعرف إلى نشأة الأدب المقارن في أمريكا.
4. يتعرّف إلى نشأة الأدب المقارن في روسيا وأوروبا الشرقية.
5. يتعرف إلى النقد المقارن في ألمانيا.
6. يتعرف إلى إشكاليات الولادة التاريخية للأدب المقارن في الوطن العربي: (خصوصاً: فلسطين، مصر، الجزائر).
7. يتعرف إلى وضعية الأدب المقارن الحالية في الجامعات العربية.

ثانياً المحتوى

1. نشأة الأدب المقارن في فرنسا.
2. نشأة الأدب المقارن في أمريكا.
3. نشأة الأدب المقارن في روسيا وأوروبا الشرقية.
4. نشأة الأدب المقارن في ألمانيا.
5. نشأة الأدب المقارن في الوطن العربي: (خصوصاً: فلسطين، مصر، الجزائر).
6. وضعية الأدب المقارن الحالية في الجامعات العربية.

ثالثاً: الأساليب والأنشطة التعليمية/ التعلّمية المقترحة

1. قراءة الوحدة.
2. الاستماع إلى ندوات أو برامج إذاعية وتلفازية متعلقة بموضوع الوحدة.
3. توجيه الدارس إلى الوسيط المساند الذي تقوم الجامعة بإعداده، وتكليف الدارس بنشاطات حوله.
4. مناقشة المصطلحات الواردة في الوحدة مع المشرف.

5. قراءة بحث شوقي السكري: مناهج البحث في الأدب المقارن، في مجلة (عالم الفكر، أكتوبر، نوفمبر 1980).
6. أو: قراءة بحث ألكسندر ديما: تطور علم الأدب المقارن – ترجمة محمد يونس، في مجلة (الثقافة الأجنبية) بغداد، عدد 2، سنة 1985.
7. أو: قراءة فصل: الأدب المقارن في الجامعات العربية في كتاب: المثاقفة والنقد المقارن لعزالدين المناصرة.
8. أو: قراءة ملخص لكتاب روحي الخالدي: تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب، في كتاب: المثاقفة والنقد المقارن لعزالدين المناصرة.

رابعاً: أساليب التقويم المقترحة

تعتبر الأمور التالية، الأسس الرئيسة لتقويم الدارس في المقرر:

1. يعتمد الدارس أسلوب التقويم الذاتي، حيث يقيم نفسه بنفسه من خلال إجابته عن الاستفسارات التي تطرح أثناء عرض المادة في الكتاب، من خلال حله التدريبات المنتشرة في مواقع مختلفة من المادة المعروضة، وأخيراً من خلال حله لأسئلة التقويم الذاتي الواردة في نهاية كل قسم من أقسام الوحدة.
2. يعتمد المشرف الأكاديمي، أسلوب التقويم شبه المباشر من خلال عقد حلقة مع الدارسين، يتم فيها التحاور معهم ومع بعضهم بعضاً، لمناقشة بعض النقاط الواردة في كل وحدة.
3. تعد أربعة تعيينات للمقرر، تغطي كل وحداته، وتستخدم هذه التعيينات في التقويم المباشر عند استيعاب الدارس لمادة المقرر، وذلك من خلال قيامه بالإجابة عن أسئلة التعيينات، وإرسالها إلى مشرفه الأكاديمي لتصحيحها ورصد علاماتها.
4. يتقدّم الدارس لامتحانين خلال الفصل، ولامتحان نهائي في مادته المقررة.

خامساً: المراجع المقترحة

15، 17، 22، 28، 39، 40، 53، 68.

الوحدة الثانية:

إشكاليات ومفاهيم تاريخية في الأدب المقارن (4 نظري، -)

أولاً: الأهداف

يتوقع من الدارس بعد دراسته لهذه الوحدة وتنفيذه لتدريباتها، وأنشطتها، أن يصبح قادراً على أن:

1. يحدد مفهوم (العالمية) عند جوته.
2. يعرّف الفوارق بين المفاهيم التالية: الانفتاح، الانغلاق، التبعية.
3. يبيّن مفهوم (الكوزموبوليتية).
4. يحدد مفهوم (التفاعل).
5. يحدد مفهوم (التعددية)، ومفهوم (الآخر).
6. يفرق بين مفهومي النقد الثقافي: (المثاقفة): الاستعماري، الإنساني.

ثانياً: المحتوى

1. مفهوم (العالمية) عند جوته.
2. معرفة المفاهيم التالية: 2. 1: الانفتاح. 2. 2: الانغلاق. 2. 3: التبعية.
   2. 4: الكوزموبوليتية. 2. 5: التعددية. 2. 6: الآخر.
3. النقد الثقافي: (المثاقفة) بين المفهوم الاستعماري والمفهوم الإنساني: الفرانكوفونية نموذجاً.

ثالثاً: الأساليب والأنشطة التعليمية/ التعلّمية المقترحة

1. قراءة الوحدة.
2. الاستماع إلى ندوات أو برامج إذاعية وتلفازية متعلقة بموضوع الوحدة.
3. توجيه الدارس إلى الوسيط المساند الذي تقوم الجامعة بإعداده وتكليف الدارس بنشاطات حوله.
4. قراءة المصطلحات الواردة في الوحدة مع المشرف.
5. قراءة الفقرة الخاصة بِ (غوته) في كتاب: مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية (ص 265-285) لعماد حاتم.
6. أو: قراءة مقالة: جوته والأدب العربي لأحمد الحمو، في مجلة (المعرفة)السورية، عدد 191-192 سنة 1978.

رابعاً: أساليب التقويم المقترحة

- انظر: الوحدة السابقة.

خامساً: المراجع المقترحة

9، 11، 15، 17، 23، 27، 40، 64، 69.

الوحدة الثالثة

مصطلحات أساسية في الأدب المقارن (4 نظري، -)

أولاً: الأهداف

يتوقع من الدارس بعد دراسته لهذه الوحدة وتنفيذه لتدريباتها، وأنشطتها أن يصبح قادراً على أن:

1. يميّز بين مصطلحي: (الأدب المقارن)، و(الأدب العام).

2. يتعرّف إلى مفهوم التأثير والتأثر.

3. يبيّن مفهوم التوازي.

4. يتعرّف إلى مفهوم المصطلحات التالية: (الإرسال)، (الوسيط)، (الاستقبال)، (التقاطع).

ثانياً: المحتوى

1. الأدب المقارن والأدب العام. 2. التأثير والتأثر. 3. التوازي.

4. الإرسال والوسيط والاستقبال. 5. ثقافة التقاطع.

ثالثاً: الأساليب والأنشطة التعليمية/ التعلّمية المقترحة

1. قراءة الوحدة.

2. الاستماع إلى ندوات أو برامج إذاعية وتلفازية متعلّقة بموضوع الوحدة.

3. توجيه الدارس إلى الوسيط المساند الذي تقوم الجامعة بإعداده وتكليف الدارس بنشاطات حوله.

4. مناقشة المصطلحات الواردة في الوحدة مع المشرف.

5. قراءة بحث (مفهوم التأثير في الأدب المقارن) لسمير سرحان في مجلة فصول المصرية، أبريل – مايو – يونيه، 1983.

6. أو: قراءة بحث فايسشتاين: التأثير والتقليد في مجلة فصول، أبريل، مايو، يونيه 1983.

7. أو: قراءة حول مفهوم (الأدب العام) في كتاب: الأدب المقارن لجويار.

8. أو: قراءة مفهوم (الأدب العام) في كتاب: الأدب المقارن والأدب العام لريمون طحان.

رابعاً: أساليب التقويم المقترحة

– انظر: الوحدة الأولى.

خامساً: المراجع المقترحة

15.، 17، 19، 23، 25، 27، 31، 40، 53، 63، 69.

الوحدة الرابعة:

مناهج الأدب المقارن (7 نظري، -)

أولاً: الأهداف

يتوقع من الدارس بعد دراسته لهذه الوحدة وتنفيذه لتدريباتها، وأنشطتها أن يصبح قادراً على أن:

1. يحدد ملامح المقارنة في المناهج: الفرنسي، والأمريكي، والسلافي والعربي.
2. يبين ملامح المنظور العربي لعملية المقارنة.
3. يميز الفوارق بين المناهج: الفرنسي، والأمريكي، والسلافي.

ثانياً: المحتوى

1. **المنهج الفرنسي في الأدب المقارن.** 2. **المنهج الأمريكي في الأدب المقارن.**
3. **المنهج السلافي في الأدب المقارن.** 4. **المنهج الألماني في الأدب المقارن.**
5. **منظور عربي للمقارنة.**

ثالثاً: الأساليب والأنشطة التعليمية/ التعلّمية المقترحة.

1. قراءة الوحدة.
2. الاستماع إلى ندوات أو برامج إذاعية وتلفازية متعلقة بموضوع الوحدة.
3. توجيه الدارس إلى الوسيط المساند الذي تقوم الجامعة بإعداده وتكليف الدارس بنشاطات حوله.
4. مناقشة بحث: الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي والأمريكي لعبد الحكيم حسان، في مجلة فصول، عدد أبريل، مايو، يونيه، 1983.
5. أو: تلخيص ملامح المنهج السلافي في بحث ألكسندر ديما: تطور علم الأدب المقارن.
6. أو: تلخيص ملامح المنظور العربي لعملية المقارنة في تنظيرات:

6. 1: محمد غنيمي هلال. 6. 2: عزالدين المناصرة. 6. 3: سعيد علوش.

6. 4: الطاهر مكي. 6. 5: أحمد درويش. 6. 6: ريمون طحان.

رابعاً: أساليب التقويم المقترحة

- انظر: الوحدة الأولى.

خامساً: المراجع المقترحة

15، 17، 19، 23، 24، 25، 27، 31، 39، 40، 53، 66، 68، 69، 71، 72.

الوحدة الخامسة:

علاقات الأدب العربي القديم بالآداب الأخرى (4 نظري، -)

أولاً: الأهداف

يتوقع من الدارس، بعد دراسته لهذه الوحدة، وتنفيذه لتدريباتها، وأنشطتها أن يصبح قادراً على أن:

1. يتعرف ملامح العلاقات القديمة بين الآداب.
2. يحدد علاقات الأدب العربي القديم بالثقافتين: اليونانية، والفارسية.
3. يبيّن علاقات الأدب العربي القديم بالثقافتين: الاسبانية والفرنسية.
4. يتعرّف علاقات الأدب العربي، بالآداب الروسية والألمانية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، حتى الحرب العالمية الأولى.

ثانياً: المحتوى

1. **علاقات الأدب العربي القديم بالثقافتين: اليونانية، والفارسية.**
2. **تأثير الموشحات الأندلسية في شعراء (التروبادور).**
3. **الأثر العربي والإسلامي في الأدب الروسي في القرن التاسع عشر.**

4. أثر ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية.

ثالثاً: الأساليب والأنشطة التعليمية/ التعلّمية المقترحة

1. قراءة الوحدة.
2. الاستماع إلى ندوات أو برامج إذاعية وتلفازية متعلقة بموضوع الوحدة.
3. توجيه الدارس إلى الوسيط المساند الذي تقوم الجامعة بإعداده وتكليف الدارس بنشاطات حوله.
4. مناقشة المصطلحات الواردة في الوحدة مع المشرف.
5. قراءة فصل (الأثر العربي والإسلامي) في كتاب جوته: الديوان الشرقي، من كتاب: دراسات في الأدب المقارن التطبيقي لداوود سلوم.
6. أو: قراءة بحث: العلاقة بين الشعر الأندلسي، وشعر التروبادور للطاهر أحمد مكي في مجلة آفاق عربية، عدد 6، بغداد، 1983.
7. أو: تلخيص كتاب (تأثير الموشحات في التروبادور) لعبد الإله ميسوم.
8. أو: قراءة فصل: قصة يوسف وزليخا. دراسة مقارنة في كتاب: في الأدب المقارن لمحمد عبد السلام كفافي.
9. أو: تلخيص كتاب: ليلى والمجنون لمحمد غنيمي هلال.
10. أو: قراءة وتلخيص كتاب: الأثر الإغريقي في البلاغة العربية من الجاحظ إلى ابن المعتز لمجيد عبد الحميد ناجي.
11. أو: تلخيص كتاب ملامح يونانية في الأدب العربي لإحسان عباس.

رابعاً: أساليب التقويم المقترحة

- انظر: الوحدة الأولى.

خامساً: المراجع المقترحة

4، 5، 12، 31، 33، 38، 48، 50، 51، 58، 69، 71.

الوحدة السادسة:

علاقات الأدب العربي الحديث بالآداب الأخرى (5 نظري، -)

أولاً: الأهداف

يتوقع من الدارس بعد دراسته لهذه الوحدة وتنفيذه لتدريباتها، وأنشطتها أن يصبح قادراً على أن:

1. يبيّن اثر الرومانتيكية الإنجليزية والفرنسية في الشعر والنقد العربي الحديثين.
2. يتعرّف ملامح تأثير المدرسة الواقعية الاشتراكية في النقد الأدبي العربي الحديث.
3. يحدد ملامح تأثير المدرسة الوجودية الأدبية في الأدب العربي الحديث.
4. يبيّن ملامح تأثير البنيوية في النقد العربي الحديث.

ثانياً: المحتوى

1. **اثر الرومانتيكية في الشعر والنقد** (من زاوية المقارنة).
2. **أثر الواقعية في الأدب العربي** (من زاوية المقارنة).
3. **أثر الوجودية الأدبية في الرواية العربية** (من زاوية المقارنة).
4. **أثر البنيوية في النقد العربي الحديث** (من زاوية المقارنة).

ثالثاً: الأساليب والأنشطة التعليمية/ التعلّمية المقترحة

1. قراءة الوحدة.
2. الاستماع إلى ندوات أو برامج إذاعية وتلفازية متعلّقة بموضوع الوحدة.

3. توجيه الدارس إلى الوسيط المساند الذي تقوم الجامعة بإعداده وتكليف الدارس بنشاطات حوله.

4. مناقشة المصطلحات الواردة في الوحدة مع المشرف.

5. قراءة فصل (الشعريات البنيوية) في كتاب: الشعريّات لعزالدين المناصرة.

6. أو: تلخيص كتاب رينيه اتيامبل: أزمة الأدب المقارن – ترجمة: سعيد علّوش.

7. أو: قراءة بحث ليلى عنان: الرومانسية الفرنسية بين الأصل والترجمة في قصص المنفلوطي، في مجلة فصول، عدد 4، 1983.

8. أو: قراءة بحث إبراهيم عبد الرحمن: تراث جماعة الديوان النقدي، أصوله ومصادره في مجلة فصول، عدد 4، 1983.

رابعاً: أساليب التقويم المقترحة

- انظر: الوحدة الأولى.

خامساً: المراجع المقترحة

1، 3، 10، 11، 19، 27، 31، 40، 49، 53، 69، 71، 72.

الوحدة السابعة:

الاستشراق والأدب المقارن (4 نظري، -)

أولاً: الأهداف

يتوقع من الدارس بعد دراسته لهذه الوحدة وتنفيذه لتدريباتها، وأنشطتها أن يصبح قادراً على أن:

1. يبيّن دور الترجمة المتبادلة.

2. يتعرّف ملامح أدب الرحلات.

3. يحدد ملامح المناهج الاستشراقية: البريطاني، الفرنسي، الأمريكي، الألماني، الروسي، الاسباني.

ثانياً: المحتوى

1. دور الترجمة وسيطاً في الأدب المقارن.

2. دور أدب الرحلات وسيطاً في الأدب المقارن.

3. ملامح المناهج الاستشراقية: البريطاني، الفرنسي، الأمريكي، الألماني، الروسي، الاسباني.

ثالثاً: الأساليب والأنشطة التعليمية/ التعلّمية المقترحة

1. قراءة الوحدة.
2. الاستماع إلى ندوات أو برامج إذاعية وتلفازية متعلّقة بموضوع الوحدة.
3. توجيه الدارس إلى الوسيط المساند الذي تقوم الجامعة بإعداده وتكليف الدارس بنشاطات حوله.
4. مناقشة المصطلحات الواردة في الوحدة مع المشرف.
5. تلخيص كتاب (الاستشراق) لإدوارد سعيد.
6. أو: تلخيص كتاب (أدب الرحلات) لحسين محمد فهيم.
7. أو: قراءة بحث: الترجمات العربية بين المثاقفة والمقارنة لسعيد علوش في مجلة (الثقافة الأجنبية) العراقية، عدد 5-6 سنة 1984.
8. أو تلخيص كتاب (في الاستشراق الاسباني) لخوان غويتسولو.
9. أو: تلخيص كتاب الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي لزينات البيطار.
10. أو: إعداد تقارير عن أعداد مجلة (الاستشراق) العراقية.
11. أو: تلخيص أبحاث محور (الاستشراق) في مؤتمر النقد الأدبي في جامعة اليرموك (تقرير عن مؤتمر تموز 1992).

12. أو: قراءة كتاب الطهطاوي عن رحلته إلى باريس.

رابعاً: أساليب التقويم المقترحة

- انظر: الوحدة الأولى.

خامساً: المراجع المقترحة

6، 7، 9، 13، 44، 46، 47، 56، 57، 59، 60، 65، 70.

الوحدة الثامنة:

تطبيقات نصية في الأدب المقارن (1) (5 نظري، -)

أولاً: الأهداف

يتوقع من الدارس بعد دراسته لهذه الوحدة وتنفيذه لتدريباتها، وأنشطتها أن يصبح قادراً على أن:

1. يتعرف كيفية انتقال التأثير عبر قنوات معقدة.
2. يحدد الوسائط التي نقلت التأثير.
3. يميز ملامح التشابه بين النصوص.
4. يحدد الإشكاليات المنهجية في التطبيق.
5. يقوم النصوص المتشابهة بتحديد التأثير السلبي والإيجابي.

ثانياً: المحتوى

1. مقارنة بين رسالة الغفران للمعري و(الكوميديا الإلهية لدانتي).

2. مقارنة بين كليلة ودمنة الابن المقفع... وحكايات لافونتين.

ثالثاً: الأساليب والأنشطة التعليمية/ التعلّمية المقترحة

1. قراءة الوحدة.

2. الاستماع إلى ندوات أو برامج إذاعية وتلفازية متعلّقة بموضوع الوحدة.

3. توجيه الدارس إلى الوسيط المساند الذي تقوم الجامعة بإعداده وتكليف الدارس بنشاطات حوله.

4. مناقشة المصطلحات الواردة في الوحدة مع المشرف.

5. إعداد تقرير حول سيرة حياة: دانتي، أو المعري، أو ابن المقفع، أو لافونتين.

رابعاً: أساليب التقويم المقترحة

- انظر: الوحدة الأولى.

خامساً: المراجع المقترحة

5، 10، 22، 27، 31، 38، 40، 41، 45، 65، 69، 71، 72.

الوحدة التاسعة:

تطبيقات نصية في الأدب المقارن (2) (5 نظري، -)

أولاً: الأهداف

يتوقع من الدارس بعد دراسته لهذه الوحدة وتنفيذه لتدريباتها، وأنشطتها أن يصبح قادراً على أن:

1. يتعرف أسباب جاذبية إليوت عند الشعراء العرب.
2. يحدد ملامح شاعرية إليوت.
3. يحدد قنوات الإرسال.
4. يحدد أنواع الوسائط.
5. يحدد ملامح التأثير والتشابه.
6. يبين نوعية وجمالية الاستقبال.

7. يتعرّف إلى قنوات الإرسال وأنواع الوسائط وملامح التأثير ونوعية الاستقبال بين رواية (الصخب والعنف) لفوكنر، ورواية (ما تبقى لكم) لغسان كنفاني.

ثانياً: المحتوى

1. **أثر إليوت في الشعر العربي الحديث.**
2. **أثر فوكنر في رواية (ما تبقى لكم) لغسان كنفاني.**

ثالثاً: الأساليب والأنشطة التعليمية/ التعلّمية المقترحة

1. قراءة الوحدة.
2. الاستماع إلى ندوات أو برامج إذاعية وتلفازية متعلّقة بموضوع الوحدة.
3. توجيه الدارس إلى الوسيط المساند الذي تقوم الجامعة بإعداده وتكليف الدارس بنشاطات حوله.
4. مناقشة المصطلحات الواردة في الوحدة مع المشرف.

رابعاً: أساليب التقويم المقترحة

- انظر: الوحدة الأولى.

خامساً: المراجع المقترحة

40، 49، 69، 65.

سادساً: بيبليوغرافيا عربية للأدب المقارن:

1. **إبراهيم سلامة:** تيارات بين الشرق والغرب، الأنجلو المصرية، 1951.
2. **إبراهيم سلامة:** دراسات في الأدب المقارن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
3. **إبراهيم عبد الرحمن:** النظرية والتطبيق في الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1982.
4. **إحسان عباس:** ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية، بيروت، 1977.

5. **أحمد درويش:** الأدب المقارن: النظرية والتطبيق، القاهرة، 1984.

6. **أحمد شوقي رضوان:** مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، بيروت، 1990.

7. **أحمد الحوفي:** التيارات المذهبية بين العرب والفرس، الدار القومية، القاهرة.

8. **إدوارد سعيد:** الاستشراق: المعرفة – السلطة – الإنشاء – ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1981.

9. **إدوار سعيد (بالإنجليزية):** العالم والنص والناقد، فيبر أند فيبر، لندن، 1984.

10. **أدونيس:** السوريالية والصوفية، دار الساقي، لندن، 1992.

11. **أدورين ريشاور:** اليابانيون – ترجمة: ليلى الجبالي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1989.

12. **أعمال المؤتمر التأسيسي للرابطة العربية للأدب المقارن،** (عنابة، تموز، 1984).

13. **أعمال المؤتمر الدولي حول الأدب المقارن عند العرب** (14-1983/5/19)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985.

14. **برادبري وماكفارلن (تحرير):** الحداثة، ترجمة مؤيد فوزي، دار المأمون، بغداد، الجزء الأول، 1987، الجزء الثاني، 1990.

15. **بول فان تيجم:** الأدب المقارن، دار الفكر العربي، ترجمة سامي الدروبي القاهرة.

16. **جمال الدين الرمادي:** مسرحية كليوباترا بين الأدب العربي والأدب الإنجليزي، دار الفكر العربي.

17. **جويار:** الأدب المقارن، ترجمة: محمد غلاب، لجنة البيان العربي، القاهرة، 1856، كذلك ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، 1987.

18. **جويتسولو:** في الاستشراق الاسباني، ترجمة كاظم جهاد، المؤسسة العربي للدراسات، بيروت، 1987.

19. حسام الخطيب: آفاق الأدب المقارن، دار الفكر، بيروت، دمشق، 1992.

20. حسن جاد حسن: الأدب المقارن، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1967.

21. حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، حزيران، 1989.

22. روحي الخالدي: تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب وفكتور هوجو، ط3، منشورات، الاتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين، 1984، (الطبعة الأولى، 1904).

23. رينيه اتيامبل: أزمة الأدب المقارن، ترجمة سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر، الدار البيضاء، 1987.

24. رينيه ويلك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية، ط2، بيروت، 1981.

25. ريمون طحان: الأدب المقارن والأدب العام، دار الكتاب اللبناني، 1972.

26. زينات بيطار: الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، عالم المعرفة، الكويت، 1992.

27. سعيد علوش: مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، سوشبرس، الدار البيضاء، ط1، 1987.

28. سليمان البستاني: إلياذة هوميروس، ترجمة مع مقدّمة للبستاني، القاهرة، 1904.

29. سليمان موسى: رحلات في الأردن وفلسطين، منشورات دائرة الثقافة والفنون، عمان، الأردن، 1987.

30. صفاء خلوصي: دراسات في الأدب المقارن، مطبعة الرابطة، بغداد، 1957.

31. الظاهر أحمد مكي: الأدب المقارن، دار المعارف، مصر، 1987.

32. عبده عبود: الأدب المقارن – مدخل نظري ودراسات تطبيقية، حمص، سوريا، 1992.
33. عبده عبود: الرواية الألمانية الحديثة: دراسة استقبالية مقارنة، وزارة الثقافة، سوريا، 1993.
34. عبد المطلب صالح: دراسات في الأدب والأدب المقارن، بغداد، 1973.
35. عبد المطلب صالح: مباحث في الأدب المقارن، بغداد، 1987.
36. عطية عامر: دراسات في الأدب المقارن، القاهرة، 1989.
37. عيد دحيات: جون ملتون والثقافة العربية الإسلامية، عمّان، الأردن، 1993.
38. طه ندا: الأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، 1975.
39. عبد الإله ميسوم: تأثير الموشحات في التروبادور، الشركة الوطنية، الجزائر، 1981.
40. عبد الحكيم حسان: كليوبترا شكسبير وكليوبترا شوقي، مكتبة الشباب، مصر، 1972.
41. عبد الدايم الشوا: في الأدب المقارن، دار الحداثة، بيروت، 1982.
42. عبد الرزاق حميدة: الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، مصر، 1948.
43. عبد المجيد حنون: صورة الفرنسي في الرواية المغربية، الجزائر، 1989.
44. عثمان موافي: التيارات الأجنبية في الشعر العربي منذ العصر العباسي، حتى نهاية القرن الثالث الهجري، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، 1973.
45. عزالدين المناصرة: جمرة النص الشعري، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، بدعم من مؤسسة شومان، عمّان، 1995.
46. عزالدين المناصرة: الشعريّات، منشورات برهومة، عمان، 1992.
47. عزالدين المناصرة: حارس النص الشعري، دار الكتابات، بيروت، 1993.

48. عماد حاتم: مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1979.

49. عيسى الناعوري: أدباء من الشرق والغرب، منشورات عويدات، بيروت، 1966.

50. عيسى الناعوري: دراسات في مصادر الآداب الأجنبية، سلسلة اقرأ، رقم 324، دار المعارف، مصر.

51. محمد التوتنجي: دراسات في الأدب المقارن، سوريا، 1982.

52. قاسم السامرائي: الاستشراق: بين الموضوعية والانفعالية، دار الرفاعي، الرياض، 1983.

53. قسطاكي الحمصي: منهل الوراد في علم الانتقاد (الجزء الثالث): الموازنة بين الألعوبة الإلهية ورسالة الغفران، بين أبي العلاء المعري ودانتي شاعر الطليان، 1935.

54. كازانتزاكي: رحلة إلى فلسطين، ترجمة منية سمارة ومحمد الظاهر، مؤسسة خلدون، عمان، 1989.

55. محمود طرشونة: مدخل إلى الأدب المقارن: تطبيق على ألف ليلة وليلة، تونس، 1986.

56. محمود طرشونة: الهامشيون في المقامات العربية، وقصص الشطّار الاسبانية، (بالفرنسية)، 1982.

57. مناف منصور: مدخل إلى الأدب المقارن، بغداد، 1987.

58. ماهر حسن فهمي: فن الترجمة في الأدب العربي، القاهرة، 1978.

59. مجيد عبد المجيد ناجي: الأثر الإغريقي في البلاغة العربية من الجاحظ إلى ابن المعتز، مطبعة الآداب، النجف، العراق، 1978.

60. نبيل نوفل: الأدب المقارن، الإسكندرية، 1989.

61. السيّد العراقي: الأدب المقارن، القاهرة، 1985.

62. محمد شاهين: أثر إليوت في شعر السياب وعبد الصبور، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1991.

63. محمد عبد الحي: الأسطورة الإغريقية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، 1978.

64. محمد عبد السلام كفافي: في الأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، 1972.

65. محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب المقارن، دار الطباعة المحمدية، القاهرة.

66. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ط9، دار العودة، بيروت، 1981، (الطبعة الأولى، 1953).

67. محمد محمد البحيري: الأدب المقارن، مطبعة الأزهر، القاهرة، 1953.

68. محمد مفيد الشوباشي: رحلة الأدب العربي إلى أوروبا، دار المعارف، مصر، 1967.

69. محمود أمين العالم (إشراف): قضايا فكرية (الكتاب الثاني)، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، يناير، 1986.

70. مصطفى السباعي: الاستشراق والمستشرقون: ما لهم وما عليهم، المكتب الإسلامي، بيروت، 1979.

71. مكارم الغمري: مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1991.

72. ناجي نجيب: الرحلة إلى الغرب والرحلة إلى الشرق، دار الكلمة، بيروت.

73. نجيب العقيقي: المستشرقون، دار المعارف، مصر، 1948.

74. نجيب العقيقي: من الأدب المقارن، دار المعارف، مصر، 1948.

75. (نخبة من الأساتذة المختصين): تاريخ الأدب الغربي، الجزء الأول والثاني، منشورات طلاس، دمشق، 1984.

76. هاري ليفن: انكسارات – مقالات في الأدب المقارن، ترجمة: عبد الكريم محفوض، وزارة الثقافة، دمشق، 1980.

77. (اليونسكو): أصوات متعددة وعالم واحد، منشورات الشركة الوطنية، الجزائر، 1981.

78. مجلة (الاستشراق): (الأعداد 1، 2، 3، 4، 5)، بغداد، 1986-1991.

79. مجلة (الثقافة الأجنبية) العراقية، 1984-1992.

80. مجلة (شؤون عربية): العرب وأوروبا – حوار الحضارات، عدد 28-29، جامعة الدول العربية، تونس، 1983.

81. مجلة (عالم الفكر)، أكتوبر، نوفمبر، الكويت، 1980: محور خاص بالأدب المقارن.

82. مجلة (فصول) المصرية: الجزء الأول: الأدب المقارن، العدد الثالث، أبريل، مايو، يونيو، 1983، الجزء الثاني: الأدب المقارن، العدد الرابع، يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1983.

83. مجلة الفكر العربي: عدد الاستشراق، بيروت، مارس، 1983، كذلك عدد الاستشراق، نيسان، حزيران، 1983.

84. مجلة المعرفة: عدد 191-192، دمشق، 1987: عدد خاص عن تأثير الأدب العربي في الآداب الأجنبية.

85. مجلة (الموقف الأدبي) السورية: العدد 186، تشرين الأول 1986: ملف الأدب الغربي في علاقاته مع الآداب الأخرى.

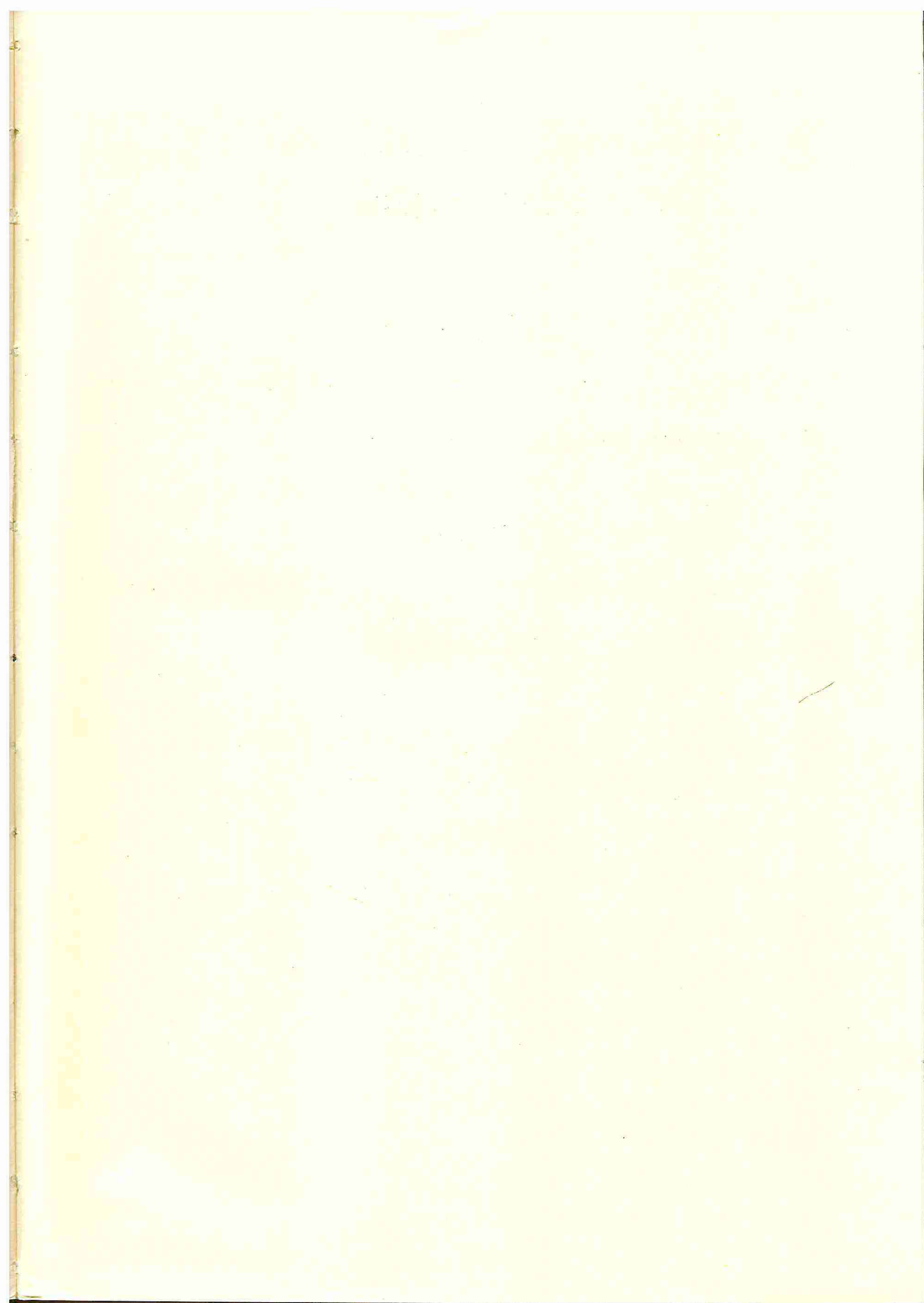
86. مجلة (الوحدة): عدد 92، لسنة 1992: الثقافة العربية وإشكاليات التبعية. كذلك عدد 90 لسنة 1992: العرب والنظام الدولي الجديد، الرباط، المغرب.

87. ضياء خضير: ثنائيات مقارنة، دار الكرمل، عمان، 1993.

88. يوسف بكّار: الترجمات العربية لرباعيات الخيام، مركز الوثائق، جامعة قطر، 1988.

89. غانم مزعل: الشخصية العربية في الأدب العبري الحديث، دار الجليل، عمّان.

90. إدوارد سعيد: الإمبريالية والثقافة، 1992 – (بالإنجليزية).



محتويات الكتاب

1. الفصل الأول:

2. الفصل الثاني:

3. الفصل الثالث:

4. الفصل الرابع:

5. الفصل الخامس:

6. الفصل السادس:

7. الفصل السابع:

8. الفصل الثامن:

9. الفصل التاسع:

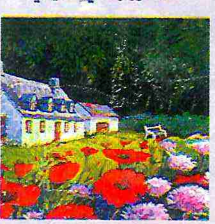
10. الفصل العاشر:

11. الفصل الحادي عشر:

عز الدين المناصرة

النقد الثقافي المقارن

منظور جدلي تفكيكي







ISBN 9957-02-182-6
9 789957 021823

دار مجدلاوي للنشر والتوزيع
تليفاكس: ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩
ص.ب ١٧٥٨ الجبيهة ١١٩٤١
عمان - الأردن

Dar Majdalawi Pub. & Dis.
Telefax: 5349497 - 5349499
P.O.Box: 1758 Aljubaiha
11941 Amman - Jordan



www.majdalawibooks.com
e-mail: customer@majdalawibooks.com